

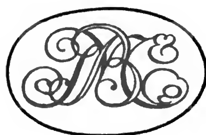
Max Liebermann : mit fünf Heliogravüren und dreissig Vollbildern in Ton- und Stichaetzung

Rudolf Klein

ALTMÄNNERHAUS IN AMSTERDAM


TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY
VE RI
TAS





DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

BAND FÜNFUNDFÜNFZIG UND SECHSUNDFÜNFZIG



SELBSTBILDNIS

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER



MAX LIEBERMANN

VON RUDOLF KLEIN

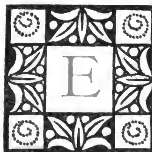
MIT FÜNF HELIOGRAVÜREN
UND DREISSIG VOLLBILDERN
IN TON- UND STRICH-
ÆTZUNG

BARD, MARQUARDT & Co. / BERLIN





Published December 15. 1906.



S IST EIN EIGENES GEFÜHL, die Grenze zweier Jahrhunderte nahen zu fühlen, und die Möglichkeit, die Schwelle überschreiten zu dürfen, wird von den Beteiligten als ein Vorzug der geschichtlichen Geschicke empfunden.

Mit wie bewegtem, ängstigendem Regen dachten wir nicht als Knaben an die Völkerwende um 1800, die unter dem Kommandostab des Korsen sich vollzog, der neuen Gesellschaft die materielle Basis bereitend, während das Denken in Kant und Goethe auf geistigem Gebiete die Linie in die Zukunft wies.

Und schon rückten an des Chronos im Sausen so unheimlich stillem Rad die scheinbar verweilenden Zeiger der Stunde nahe, da wir Zeugen des gleichen Wechsels sein sollten! Ging er auch diesmal unter so elementarer Gewalt majestätischer Gewitter vor sich deren reinigende Oxygene die Moleküle aus dem Banne des Aggregats löst, zu neuer organischer

Verbindung einend? —: bevor die Stunde schlug, hing bleischweren Pessimismus' lähmende Lehre an des Epheben kaum sich entfaltendem Flügel, und das Wort fin de siècle war bemüht, den Bankerott der Entwicklung zu bestätigen, wie sehr sich unser Inneres dagegen auch sträubte. Und in der Tat — der Erde Rund dröhnte nicht wie damals unter dem Donner befreiender Kanonen, und kein Flug lebenbejahenden Denkens trug uns auf steile Sonnenhöhen: Wir fühlten allzu deutlich, an einem Abschluss zu stehen. Und wenn auch heute das Wort fin de siècle für uns jeden Klang naturgemäss verloren hat, verlieren musste und wir überzeugter als je sind von einer grossen Zukunft, unsicher gleichsam den Fuss auf das Ufer eines neuen Erdteils setzend, den — ein anonymer Kolumbus — das Denken des letzten Jahrhunderts uns entdeckte: diese Empfindungen betreffen weniger die Kunst als das soziale Leben: der russische Roman, der französische Roman, das skandinavische Drama, die englisch-französische Malerei: sie liegen hinter uns und wie eines, das eingekapselt in der Schale des Jahrhunderts, aus dessen Keim es wurde. Es ist still in diesen Landen geworden; der Geist, aus dem die Werke wurden, ist zur Ruhe gegangen, und das bisschen deutscher Dichtung, dem epigonische Ingredienzien

ein scheinbar weiterreichendes Leben liehen, spricht dagegen nicht.

So liegt denn in der Tat ein Jahrhundert hinter uns, reicher an selbständigen Neuerungen als kaum ein früheres, isolierter als ein früheres, mehr Abschluss in sich als irgendeines vorher und, gerade weil es weniger im Rauschglanz der Vollendung sich beschloss: als eine Basis für eine ungeheure Zukunft gesellschaftlicher Entwicklung, deren Fundament es grub. Auf die Kunst aber, die im engsten Zusammenhange mit ihm stand, blicken wir wie auf etwas, das hinter uns liegt, und wie weit unsere Zeit die Keime zu Neuem birgt, können wir kaum erst vermuten aus den Resultaten, die sich am Schlusse unserer Abhandlung von selbst ergeben.



I.


AS 19. JAHRHUNDERT SAGEN wir mit bedeutungsvollem Klange, und fühlen deutlich, wie es ein ganz Bestimmtes ist, das es kennzeichnet und von allen früheren unterscheidet. Die zwei Jahrtausende christlicher Zeitrechnung, die hinter uns liegen, zerfallen im Grunde in zwei Phasen: in die ersten acht vorbereitenden Jahrhunderte und die folgenden zehn, die von einem Geist getragen sind, und die man, ihrem Inhalt nach, kürzer oder ferner spannend, mit dem Worte Renaissance bezeichnet: von den ersten Wehen französischer Troubadourkunst über die grossen Epochen Italiens, bis die Kurve zurück sich schliesst im französischen Rokoko. So hängen diese Jahrhunderte ineinander wie die Glieder der Kette, deren eines das andere trägt, und sind nicht voneinander zu trennen. In den letzten drei Jahrhunderten dieser

„STILLLEBEN“ 1873.



Phase aber begann es im germanischen Geist, abseits diesem Glanze, zu kriseln — ein Beweis, dass die Geschichtsentwicklung weder ein Kontinuum, noch ein reiner Stufenbau ist; dass vielmehr, während die eine Kurve in Ruhe ausläuft, ein Seitenreis aus dem Stamme schiesst, auf dem die Zukunft wachsen soll, und deren Werden dann, von noch weiterem Standpunkt aus gesehen, sich wieder kontinuierlich einzugliedern scheint — die Vorbereitung des 19. Jahrhunderts, die Vorbereitung dessen, das wir seinen Geist nennen, die Vorbereitung unserer Zukunft. So steht das 19. Jahrhundert in dreifachem Verhältnis zu seinen Vorgängern: einmal ist es der direkte Gegensatz zum 18., weil es nicht auf dessen eigentlichem Stamm wuchs und dieses in sich ein Abschluss ist; zum zweiten ist es trotz allem Scheine nicht isolierter als andere, da es die direkte Fortsetzung der mit der Reformation einsetzenden Seitenlinie der Geschichtsentwicklung — also als rechtes Produkt germanischen Denkens gelten kann —; zum dritten aber ist es dennoch das ruhige Glied in der grossen kontinuierlichen Linie, da es, wie wir vor allem in der Kunst erkennen, die Formen des 18. in epigonischen Schulen mit den neuen verkittete, so dass kaum ein Bruch sichtbar ist und der vom Mittelalter über Holland und

England führende Seitenzug germanischer Kunst beinahe verdunkelt wird. Kein Wunder also, dass es Stammesgeister gibt, die das römische Joch endgültig abschütteln möchten. Doch Zweifel über Zweifel; denn gerade diese germanisch-protestantische Linie führte uns in die Auflösung, so dass wir heute das Heil in einem neuen Zusammenschluss erblicken, in einem Zusammenschluss für die weiteste Zukunft, als einem Resultat der komplizierten, so vielfach sich kreuzenden Strömungen dieses 19. Jahrhunderts, das, wir sagten es schon an anderer Stelle, isoliert betrachtet, im Gegensatz zu den drei geschichtlichen Rangordnungen, die wir ihm vorhin anwiesen, auch als ein Repetitionszug des letzten Jahrtausends gelten mag, wenn wir, idealphysiologisch, seinen klassizistischen Beginn mit der Gotik identifizieren wollten, die Höhe naturalistischen Denkens, wie sie in Millet und Manet vorliegt, mit den grossen Renaissancekünstlern und das Verwesungsphosphoreszieren einer Fin de siècle-Mystik als ein Rokoko ansehen, aus dessen Auflösung nun wieder die Keime uferloser Möglichkeiten schiessen: denn wir nahmen ja den eigentlichen Geist dieses Jahrhunderts in unseren Einleitungssätzen als einen in künstlerischer Beziehung abgeschlossenen. Doch was ist in der Geschichte Abschluss? Wohin unser Auge auch

schaut, ein nie versiegendes Werden, spendet das Füllhorn der Natur aus seinem unerschöpflichen Reichtum ein unentwirrbares Gedränge sich entfaltender Keime, deren wimmelndes Regen heute millionenfacher als je scheint. Es verschiebt sich nur die Lage der Moleküle, und in erneuter Facettierung strahlt der Gesamtorganismus in seinem schillernden Glanze; das Leben, jener Glaskugel gleich, die ein ewiger Wasserstrahl in spielender Bewegung hält, bald hoch, bald niedrig, bald erzitternd, bald geruhig. —

Schauen wir, um den Geist der Kunst, mit dem wir uns hier befassen sollen, recht zu verstehen, noch einmal zurück auf das Werden dieses letzten Jahrhunderts, dessen mittleren Graden diese Kunst angehört. Was ist es, so fragen wir, dass diesem Jahrhundert als ein ganz Spezielles anhaftet? und unsere Antwort muss dahin lauten: es ist ein verschärfter Wirklichkeitssinn, der die Beziehungen der Individuen zum Dasein und untereinander beherrscht und leitet. Zwar bewegt sich die Entwicklung der Menschheit im ganzen letzten Jahrtausend — als dessen Antipode wir das 19. Jahrhundert in gewissem Sinne empfinden — trotz seinem individualistischen, besser gesagt, subjektivistischen Denken, schon in dieser Richtung; denn nachdem das rein transzendentale Christentum in der Gotik seine Glorien-

höhe erreicht hat, in deren Kathedralgewölben der feierlich aufsteigende Strahl der De Profundis-Klänge erstarrt scheint, beginnt mit dem hl. Franziskus sich der Geist dem Diesseits zuzuwenden, an einer praktischen Verwirklichung des Christentums arbeitend; gibt den zweiten starken Vorstoss die Reformation und den dritten die französische Revolution. In ihr ist die Basis bereitet, in der die nächsten Wurzeln dieses komplizierten 19. Jahrhunderts ruhen. Freilich treibt die kochende und gärende Volksseele noch die entgegengesetztesten Erscheinungen: neben die sensualistisch und zynisch philosophierenden Abbés — in denen der auslaufende Renaissancegeist von dem naturalistischen englischen Denken berührt wird – tritt der apostolische Rousseau, in dem dieses sich evangelistisch steigert, während in Deutschland, das neben dieser glänzend bis zum Schluss sich vollendenden Entwicklung romanischer Renaissancekultur gewissermassen wartend und vorbereitend stand, Lessings reinigende Kritik als direkte Fortsetzung Luthers zu gelten hat. Dann ziehen in Klassizismus und Romantik die Gegensätze des alten Denkens, das nun für immer überwunden sein sollte, und das des anbrechenden Morgens noch einmal in weltfremdem Gewande über die Bühne, um, nachdem sie ihr kurzes Marionettenspiel zu Ende agiert, durch das nicht sehr stilvolle Freiheits-

ALTMÄNNERHAUS IN AMSTERDAM
RADIERUNG 1886.



geplänkel vor 1848 in die Requisitenkammer verbannt zu sein. Und wie durch einen grauen Aschermittwoch schreitet in Deutschland die problematische Gestalt Heinrich Heines, in der sich die absterbenden Empfindungen der Vergangenheit und die einer fernen Zukunft wie zu einem einzigen Katzenjammer verdichten; bis die Männer auf den Plan treten, in denen der neue Geist feste Form annahm, und die das Fundament legten, auf dem weitergebaut werden konnte, auf dem in sozialer, wissenschaftlicher und künstlerischer Weise das Gebäude errichtet wurde, auf das wir nun als ein in sich abgeschlossenes zurückschauen; so dass es uns in mehr als einer Hinsicht zu eng erscheint und wir an eine gründliche Umgestaltung denken. Nennen wir sie, so fällt es auf, dass Deutschland in ihrem Bunde nicht direkt vertreten, an ihrer Arbeit nicht unmittelbar, nicht systematisch beteiligt ist — wohl freilich durch englische und einige skandinavische Geister die germanische Rasse — dass in Deutschland vielmehr eine Reihe von Männern am Werke war, in deren Denken der neue Geist gewissermassen noch vom alten tiefer reichenden Mark gespeist wurde und sie somit, scheinbar rückständig, der Zukunft die Hand reichen, während die erstgenannten, als wasserreine Repräsentanten des neuen Zeitgeistes unangefochtener als diese und im Handumdrehen zur

Herrschaft gelangten, mit reichem Erfolg sie leiteten, doch als Verkünder von Programmen und Tendenzen mit diesen kaum als der Tod ihr Wirken uns besiegelte, veraltet scheinen: die Darwin und Taine, Mill und Renan, Zola und Ibsen meinen wir, in denen der rassenfeste, organisch wirkende Erdgeist sich in den fleischlosen Zeitgeist verallgemeinerte. Darwin hat als der geistige Vater der Bewegung zu gelten; in den Philosophen des 17. Jahrhunderts, in Locke und Hume hat er seine spekulativen Vorgänger, deren Nachfolger, die Condillac, Helvetius und de la Mettrie in Frankreich den Boden bereitet hatten. So konnte Taine dort die Milieutheorie streng systematisch auf die Geschichtswissenschaften anwenden und Renan auf die Religionen, während Mill die neuen Ideen in ihrem Heimatlande in die Soziologie einführte. Die Wahrscheinlichkeitszüge der darwinschen Wirklichkeitslehre, mit Deszendenz und Selektion als Grundfaktoren, sind bekannt, abgesehen davon, dass wir uns hier damit nicht befassen könnten, desgleichen die engen Grenzen, Lücken und Widersprüche dieser zum Dogma erhobenen Hypothese.

Die Nachteile mussten in schärfstem Relief hervortreten bei jenen beiden grossen Künstlern, die von nun an die Kunst ihrem Wesen nach erst gesichert und ihre Gesetze erfüllt glaubten, nachdem sie sie auf die

Basis dieser fadenscheinigen Wissenschaftlichkeit stellten: der enge Doktrinarismus dieses Prinzips in ästhetischer Beziehung trifft vornehmlich Zola — mochte ihn sein nicht unromantisches Temperament oft auch widerlegen —, während Ibsen mehr als Sozialpsychologe, als Gesellschaftskritiker Negative anfertigte, die für den kurzen Moment einer Blitzlicht-Kamera von Wahrscheinlichkeit, deren problematische Existenz aber die strömenden Wellen des ruhelos-gigantisch triumphierenden Lebens in ihrer Nichtigkeit immer wieder einrissen wie Flugsandgebilde, so dass wir heute kaum noch Fühlung zu ihnen haben. Das wäre dann für jenes Kapitel der bildenden Kunst, mit dem wir uns hier befassen wollen, und für jenen Künstler, dem diese Abhandlung gilt, ein schlimmes Horoskop, und doch ist dem nicht so: wie vieles von Darwins Lehre bestehen bleibt, soweit sie beschreibendes Fragment von Realitäten ist, das die Zusammenhänge nicht, wie ihre Nachfolger es versuchten, dogmatisch systematisieren will, so beschied sich die Malerei, die auf diesem Boden wuchs, naturgemäss auf den sinnlich-rezeptiven Teil — die Grundlage aller Kunst —, ohne der negativen ethischen Tendenz verfallen zu können, die Ibsens Werke heute schon als veraltet erscheinen lässt, freilich auch ohne jene positiv-ethischen Qualitäten zu erfliegen, dahin in

göttergleichem Flug das ehrfurchtsvolle und fromme Denken des Genius die Künste früher Zeiten führte, mit ihrer Kraft die Welt erleuchtend. Aber immerhin, es blieb der bildenden Kunst dieser Zeitspanne ein positiver unvergänglicher Wert in den Werken ihrer Meister, deren Fehlen erst da begann, als sie ihre Art zum engherzigen Programm erhoben und somit einer Schar von Schülern teils die Möglichkeit an die Hand gaben, einen Mangel an Fähigkeit zu verbergen, teils solche, wo sie im anderen Sinne vorhanden war, im Keime erstickte, eine reichere Zukunft aussichtslos verrammelnd, so dass heute mehr denn je verkannte unausgenutzte Begabungen umherirren, so vorsichtig man mit dieser Bezeichnung auch sein soll und muss, teils sie zu Unrecht als Träger einer von dieser Seite billigen Konvention grösser scheinen liess, als jenes Heer von Epigonen, das mit seinen Pseudoidealismen die gesunde Poesie des Alltags verödet. Dieser Art war die Geistessignatur in Europa, und man hat, vielleicht nicht mit Unrecht, angenommen, sie sei besonders dem germanischen Denken ungünstig gewesen, das sich teilweise, wie in der Dichtung des skandinavischen Nordens, von dieser englisch-französischen Infektion bis aufs Mark angreifen liess oder aber, wie speziell in Deutschland, in seiner verhältnismässig spärlichen Pro-

IM KARTOFFELFELDE 1890.



duktion dieser Richtung als rückständig scheinen musste, da es keine rechte Einigung mit ihr einzugehen verstand. Und Tatsache ist, dass sie in der englischen Soziologie und der französischen Malerei ihre reinsten Produkte hervorbrachte, während die Kunst im germanischen England, auf ein wie enges Gebiet sie sich auch beschränkte, ihre Spuren bald verliess, und in Deutschland die einzig zur Führung berufenen Geister, von professoralem Scheinwissen übergangen, als heimliche Kaiser im verborgenen und in anderer Richtung wirkten. Denn selbst wo es sich um Positivismus und Realismus handelt, finden wir bei uns in Eugen Dühring einen Mann, der, mit leichtem Verzicht auf die fragwürdigen Konsequenzen der der Milieutheorie zugrunde liegenden zweifelhaften biologischen Thesen, beinahe bis zur Einseitigkeit strenge Anforderungen an Wollen und Wert der Persönlichkeit stellt, während als notwendige und wohltuende Ergänzung in Paul de Lagarde das künstlerisch-organische Denken, aus den sicheren Rasseinstinkten heraus, frei von allen früh hinwelkenden Zeittendenzen und ohne jede, rein protestantischen Geistern eigene, Einseitigkeit aus den klaren Tiefen wahrhaft religiösen Fühlens dem Wesen des Menschen in seinen produktiven Qualitäten gerecht wurde, um somit als ein berufener Führer der Gesellschaft

die Kraft und den Geist der Vergangenheit, die allein eine kostbare Legierung verbürgen, mit den Bedingungen einer noch unerfahrenen Gegenwart und in Dunkel gehüllten Zukunft zu verknüpfen. Doch konnte mittels dieser Ideen nur langsam und stückweise, gewissermassen wie im Strassenkampf des Bürgerkrieges, dem Parvenu- und Banausentum einer jungen, traditionslosen und darum wenig einsichtigen Bourgeoisie das Terrain um Handbreite abgerungen werden und zudem erst, als Nachzügler sich dieser Ideen bemächtigt und ihnen den dem Emporkömmling befremdenden und erschreckenden Glanz des Genies abgestreift hatten. Mag nun auch ein Mann, wie Lagarde, vielleicht als ein der Praxis fremder Theoretiker nicht jeden Schritt Ottos von Bismarck gutgeheissen haben, es bleibt eine bedeutungsvolle Tatsache, für den Materialwert der in Deutschland führenden Persönlichkeiten, dass die Gründung des neuen Reiches unter der Ägide zweier ähnlichen Geister, als Vertreter der Geburtsaristokratie, Bismarcks und Moltkes, d. h. unter der Führung zweier wahrhaft aristokratisch und somit o r g a n i s c h denkenden Männer, vor sich ging, in ihrem Streben von niemand mehr bekämpft als dem bourgeoisen Liberalismus, dem würdigen Ammenbruder jedes an der Oberfläche

haftenden naturwissenschaftlichen Denkens. Auf die Handhabe Bismarcks mag es nun freilich zurückzuführen sein — Lagarde warf ihm, wenn wir nicht irren, vor, er habe das Deutsche Reich nicht mit dem deutschen Volke, vielmehr mit der nationalliberalen Partei gegründet; ein Gewaltstreich, den, wie behauptet wurde, die innere Unreife der norddeutschen Stämme bedingte, —, dass nach den Siegen von 1870 die bourgeoisen Mittelmässigkeiten aller Schattierungen ans Ruder kamen, im Festspieltaumel zu Bayreuth gewissermassen künstlerisch-chauvinistisch gekrönt: gegen den dann Nietzsche zwar mit tiefster Einsicht, doch, wie das Gesuchte seines Stils bekundet, nicht mit der ruhigen Gelassenheit des reichen Erben ungefährdeten Besitzes zu Felde zog, vielmehr recht als der Vertreter einer jüngsten Gegenwart, deren rapides Denken wie ein Verbrennen in allzu sauerstoffreicher Luft vor sich geht, statt im stillen Werden zellularen Wachsens. So ist Nietzsche, ihr Grösster, der zwar nach Positivem strebt, doch mehr nur ein luziferischer Anreger, dessen Wirken nicht in reale Werte umgesetzt werden kann. Können nun wir diese Gegenwart freudig begrüssen und bejahen? Es unterliegt keinem Zweifel, dass sie viel von dem Geiste in sich trägt, den wir, am ersichtlichsten in der Kunst Ibsens z. B. als lebensfeindlich, kulturwidrig er-

kannten, und der vieles zerstörte, dem wir eine Zeitlang mit wehmütigem Vermissen nachtrauerten; doch schon haben wir uns gefasst und erkennen, dass dieser in manchem verderbliche Geist es war, der uns loslöste, auf dass wir einen neuen, weiteren Zusammenschluss einzugehen vermögen, innerhalb dessen Grenzen einer unbemessenen Entwicklung Spielraum liegt. Die Zerstörungsarbeit Ibsens ist die letzte Etappe auf dem langen Wege der Geschichtsentwicklung, der zum Diesseits führte, damit die Menschheit, nachdem das Diesseits nun vollends und bis zur Auflösung erobert, auf diesem breitesten Fundament geeint und mit erneutem Blick nach oben vorwärts schreitet. Zwar spüren wir noch allzu deutlich die Krisen der Geburtswehen dieser neuen Zeit und am tiefsten im Volke, das entwurzelt scheint. Die Phrase des dogmatischen Sozialismus „Wissen ist Macht" vermochte eine kurze Weile über den seelischen Bankerott hinwegzutäuschen, dem der führerlose Einzelne aus Mangel an Religion notwendig verfiel und ihn in seinem dilettantischen Streben nach geistiger Selbständigkeit dem Wesen seines Berufes entfremdete, eine Entwurzelung, die die Existenz der Maschine, die an Stelle des Handwerks trat, bis zur neurasthenischen Haltlosigkeit fortführte. Die Begleiterscheinungen dieser sozialen Neubildung, die Frauen-



HEIMZIEHENDE SCHÄFER 1887
RADIERUNG.

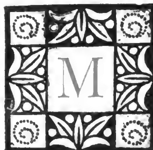
DIE KUNST

emanzipation, der Warenhausschwindel und die Mietskaserne steigerten diese Kulturlosigkeit auf ihre Art und trugen sie bis in die Wohnungen der einzelnen Familien; Sonderthemen, die hier kaum flüchtig gestreift werden können. Und unter dem rasenden Fluge der Technik deformierte sich das Städtebild, ohne aus ihrem Wesen eine neue, endgültige Form hervorbringen zu können, da Nützlichkeit und Schönheit nur in begrenztem Masse identisch sind und die letzte Form dieser nicht aus jener abgeleitet zu werden vermag, während dieser Zustand eines embryonalen Werdens selbst das Landleben in Gärung brachte. Und eine liberale Presse — begünstigt durch die augenblickliche Rückständigkeit der konservativen, die der neuen Zeit kein Verständnis entgegenbringt — in ihrer Kurzsichtigkeit nur die Interessen des plumpesten Eigennutzes wahrnehmend, begleitet mit ihrer geisttötenden Litanei dieses traurige Chaos hoffnungslos, wäre nicht gerade in den protestantisch-germanischen Ländern, da einmal die Wirrnis — vielleicht weil ihnen die Führung beschieden — am tiefsten reichte, aus gesunden Rasseinstinkten ein Bedürfnis nach Katholizität am Werke, auf dessen Notwendigkeit schon Lagarde hinwies, damit der Übergang von nationaler zu internationaler Entwicklung nicht in den seichten Gewässern eines

liberalen Kosmopolitismus verschlamme. So wären wir, an der Schwelle des neuen Jahrhunderts, vom darwinschen Denken, unter dessen Signatur das letzte stammt, bei dem Goethes angelangt, der diesen vorausahnte, aber überdauerte, da er im einzelnen nie die künstlerische Gesetzmässigkeit des nach Einheitlichkeit wirkenden Ganzen aus dem Auge liess und vermögen nun von diesem Standpunkt aus das Wesen der modernen Kunst klarer zu schauen ihrer Beständigkeit und ihrem Vergänglichen nach.



II.



ODERNE MALEREI; WIR SPRECHEN auch dieses Wort mit ganz bestimmtem Klange und füllen seinen spezifischen Begriff mit einem ähnlichen Inhalte wie den des Wortes „19. Jahrhundert"; freilich nicht ohne in einer zu engen Fassung einen Irrtum unterlaufen zu lassen, indem wir zwar einen erhöhten Wirklichkeitsdrang mit ihm verbinden, doch nur zu leicht der wenig zutreffenden Auffassung uns hingeben, als sei dieser der ziemlich schrankenlose Ausfluss einer persönlichen oder doch neuzeitlichen Willkür, wie ihn in solcher Zügellosigkeit kaum eine frühere Epoche sah. Mag dies letztere auch bis zu einem gewissen Grade zutreffen — wofür wir im Augenblick die Gründe nicht untersuchen können —, es lehrt doch ein Blick auf die letzten Dezennien, dass diese noch immer so viel angefeindete „moderne Kunst" gar nicht von heute ist, überhaupt nicht altern zu können scheint, ja, dass es, wie ein noch weiter zurück-

schweifender Blick sagt, immer eine solche gab, wenn auch nicht in dem Masse exponiert, da sie nicht einer derart epigonischen gegenüberstand, wie wir sie als ihre Parallelerscheinung seit Existenz der Akademien haben. So war die „moderne Kunst“ in früheren Jahrhunderten der von der Gesamtheit genährte und beschützte grünende Spross am wachsenden Baum der Volksentwicklung, während sie heute nur kümmerlich im Kampfe gegen den auf Vergangenes gerichteten Geschmack der Zurückgebliebenen ihr Dasein fristet, behindert durch die eigene Kurzsichtigkeit ihrer Anhänger, die ihr gesundes Wachsen programmatisch beengt. Es scheint demnach, als ob der Begriff „modern“ ein Wesenszug unserer geistigen Organisation sei, ein Begriff, der eine Funktion bezeichnet so natürlich und notwendig wie etwa der Stoffwechsel im physischen Leben. Als der Künstler, dessen Werk und dessen Stellung in der Kunst seines Jahrhunderts hier untersucht werden soll, jung war, gab es eine „moderne Kunst“, und heute gibt es eine, um die man sich streitet, ist's dieselbe? Vielleicht. Aber auch davor gab es eine „moderne Kunst“, und zu allen Zeiten gab es eine solche. Wir sehen, es hat also immer eine Kunst gegeben, die sich von der der ihr voraufgehenden Generation unterschied, die bis zu einem gewissen Grade

LESENDES MÄDCHEN
IM BESITZ DES MUSEUMS ZU LEIPZIG.



Front machte, und eine solche, gegen die Front gemacht wurde, wenn dieser Gegensatz auch früher ohne viel Lärm vor sich ging, da es noch keine Kunstausstellungen und keine Presse gab. Die Sache ist also höchst einfach: es gibt in unserm geistigen Leben wie im physischen Restbestände, die ausgeschieden werden müssen, da wir täglich, stündlich wachsen, wie ein ganzes Volk, eine Rasse wächst, um die Bahn der Möglichkeiten in der geschichtlichen Entwicklung zu durchmessen. Auf das geistige Leben übertragen, heisst das nichts anderes als: da das edelste Organ des Menschen das Auge ist, dasjenige, durch das er die Welt begreift, so gilt es, die Welt mittels dieses Organes täglich neu zu sehen, um das neue Bild an der Summe unserer inneren Erfahrung zu messen: ein Vorgang, der durch die fortgesetzte Veränderung, die die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur in uns hervorruft, bedingt ist; parallel der vorbestimmten Entwicklung individueller Anlagen. Und doch sind die Grundzüge der Menschenseele unveränderlich und heute die gleichen wie vor tausend Jahren, und reden wir von Tradition und feststehendem Ideal; und dem ist so: die Grundzüge der Menschenseele können gar nicht anders als über die Jahrtausende die gleichen sein, doch verlangt diese Welt der Erscheinung eine

stets erneute Verkörperung, und was den Grad der Vollkommenheit betrifft, so resultiert dieser aus den höchst komplizierten durch Generationen bestimmten äusseren Umständen. Was aber die Tradition und das Ideal angeht, so sind diese in dem Dualismus des menschlichen Geistes begründet, der in gesunden und dem Vollendeten nahegerückten Zeiten von dem dem Realen zugewendeten sinnlich-rezeptiven Empfinden der Jugend zum geistig-transzendenten Denken des Alters polarisiert: zwei Empfindungssphären, die die Kunstbereiche „Realismus" und „Idealismus" umschreiben. Nun wissen wir vorerst zweierlei: dass nämlich die Jugend niemals idealistisch (wohl romantisch in ihrem Naturalismus) empfinden kann, und dass das Ideelle die ausgereifte Frucht alternden Denkens ist. Wir wissen aber gleichzeitig, was daraus entsteht, so die gesunde Entwicklung eines Volkes sich verschiebt, ins Stocken gerät: dann ist die Polarisation von jugendlich rezeptiv-naturalistischem Empfinden und geistig transzendentem ausgeschaltet, und in den Vordergrund geraten die Zurückgebliebenen, die die Welt nicht mit eigenen Augen und nicht an jedem Tage neu sehen. Der Typus des Epigonen entsteht, und der Begriff der Tradition wird auf zwiefache Weise gefälscht: die Zurückgebliebenen, denen immer Altersempfindungen eigen

sind, berufen sich auf das Ideale, das zu sehen sie aber nicht das Recht haben, denn sie dünken sich als verwandt mit ihm, nur weil sie die Welt nicht mit eigenen Augen sehen, während die, die die Welt neu sehen, in solchen Zeiten nicht in gesundem Wechsel die Phasen ablösen, als vielmehr, in Opposition mit dem Kranken (weil alternden) auf ihrem Standpunkt verharrend, in Einseitigkeit verfallen; das ist die Krise der letzten Generation und vorzüglich in Deutschland, weshalb hier die sog. „moderne Kunst", im engeren Sinne, nicht altert und reift und ihr Naturalismus immer wieder abgelöst wird vom Epigonentum, statt von der ihn ergänzenden Monumentalität geistig-transzendenten Denkens. Wer sind nun diese Epigonen, d. h. diese Zurückgebliebenen, die nicht am allgemeinen Wachsen teilnehmen und deshalb unentwegt aus Mangel an Entwicklungsgefühl nur den Endpunkt, das Geistig-Ideelle, schauen und für das Sinnlich-Rezeptive kein Verständnis zeigen? Gab es sie immer, gab es sie zu allen Zeiten? In früheren Jahrhunderten kennen wir sie nicht. Sie treten auf den Plan, nachdem eine weitreichende Kulturspanne zu Ende ist, die Geburtswehen der neuen Zeit aber zu lange anhalten, um schon mit Sicherheit auf das Kommende schliessen zu lassen. Die Wachsenden sind in solcher Zeit

nicht selten problematische Naturen, die nichtproblematischen aber bezahlen ihre Selbständigkeit durch den Verzicht auf das Neue und einen Ruf an das Vergangene. Dieser Zustand hat im Grunde durch das ganze 19. Jahrhundert angehalten, so dass es uns heute wie eine einzige Krise und der schon vor Jahren unternommene Versuch, seine Entwicklung glatt zu systematisieren, mehr als zweifelhaft erscheint; denn heute schon erkennen wir, wie das, was wir sein Eigenstes nennen, immerfort von einer Gegenströmung beunruhigt wurde, wie sonst die selbständige Kunst keiner Epoche, so dass eine fernere Zeit die Bedeutung der einzelnen vielleicht in einem ganz anderen Lichte sehen wird. Seit wann datiert nun dieser Kampf zwischen Selbständigen und Zurückgebliebenen? Dieser Kampf zwischen dem Einzelnen und Rom? Seit Existenz der Akademien gibt es solche Rückständigen; oder: seitdem das klassische Ideal, die antike Formensprache in der Renaissancebewegung im Rokoko auf natürliche Weise auslief, gibt es solche, die immer wieder darauf zurückgreifen und somit eine Kunst hemmen, die in direkter Beziehung von der Natur ausging: es ist der Zustand, auf den wir vorhin wiesen. Wir können hier, wie im geistigen Leben im allgemeinen, drei Phasen konstatieren:

HAUS IN ZANDVOORS
PRIVATBESITZ IN BERLIN.



das erstemal erlag der Naturalismus der Kunst dem antiken Ideal, als die Gotik der Renaissance wich; doch ist hier der Kontrast nicht so scharf, da in der Frührenaissance Antike und Gotik eine auf naturalistischer Basis ruhende Zwillingsehe eingingen, so dass die Gefahr erst in der Zukunft deutlicher ward; das zweitemal erlag das naturalistische Denken, als die Kunst Hollands in Rembrandt von antikisierendem Geschmack bedroht wurde; das drittemal, als die Freiheitsbewegung der Revolution im Klassizismus erstarrte. Nun trat die Entwicklung des modernen Staates hinzu, der Staat erklärt sich für identisch mit der Akademie und hat vollständig recht: einst fand der Staat seine Verkörperung in der Individualität des Herrschers, so durfte er die selbständige Kunst fördern, er war eins mit ihr: seit der Revolution ist der Staat eine Maschine, die keinerlei Beunruhigung durch Selbständigkeit dulden kann, deckt seinen Bedarf an Kunst aus dem Vorrat der verbürgten Überlieferung — die selbständige Kunst ist seitdem in die zweite Linie degradiert, wird, und mit Recht, als das Denken der Revolutionäre angesehen, und revolutionär ist das moderne Kunstdenken, ist alles protestantisch-germanische Denken von jeher gewesen; antirömisch — und handelt, wenn auch vorläufig nicht

auf religiösem Gebiet — nach dem Verallgemeinerungsprinzip Roms. Wird er sich einst auch religiös mit ihm einigen? Es wäre die natürliche Folge. Tradition und Ideal in diesem Sinne sind also eine posthume Vorstellung — vielleicht notwendig — aber immerhin ein Beweis, dass ein Volk nicht mehr aus sich selbst weiter zu gehen vermöchte und zur Entwicklung in die Breite, zur Verwirklichung des Menschheitgedankens rassenfremde Elemente in sich aufnehmen muss, die vorerst gefährliche Krisen dem Organismus verursachen; jedenfalls wusste die antike und die gotisch-germanische Kunst um Tradition und Ideal in diesem Sinne nicht, die Phasen liefen hier von innen heraus, polarisierten zwischen Jugend und Reife. Die Tradition aber im Sinne des Rasse-Empfindens ist eine nicht zu leugnende Notwendigkeit und das Ideal ein Pol, dem die Menschheit immer wieder zustrebt. Im Sinne der Anlehnung tritt Tradition und Ideal erst mit der italienischen Renaissance in Erscheinung. Diese ganze, vielgepriesene Renaissance ist daher eigentlich ein gefährlicher Zwitter, von dem wir alle Verwirrung der Kunstbegriffe ableiten. Aus dem Imperium-Gedanken des cäsarischen Rom ging in direkter Deszendenz das geistige, erdumspannende Rom der Päpste hervor, dessen Völkermischung einen Stil schuf, der seiner Religion gleich die

Welt bezwingen sollte; die grösste Gefahr der germanischen Denkweise. Diese — nicht die Renaissance — die germanische Gotik und die sich hieran schliessende deutsche und holländische Kunst bis zu Rembrandt sind die rassereinen, selbständigen und in sich abgeschlossenen Kunstorganismen im Gegensatz und als Fortsetzung zur Antike. Sie kannten keine Tradition im Sinne der Anlehnung, durchmassen die Entwicklungsreihen aus sich selbst, und erst im 19. Jahrhundert hebt ein Ruf nach Tradition im Sinne des Rasseempfindens an, indem die selbständigen Künstler — entgegen den Epigonen, die die griechisch-römische Kunst um Rat fragen, — die germanische des 17. Jnhrhunderts fortzuführen sich bemühen und auf Rembrandt zurückgreifen. Doch wie wunderbar verschlungen sind die Fäden der Geschichte: sie lässt sich nicht systematisieren; denn trotz allem — überblicken wir die Renaissance mit ihrem Heer von Malern in der kontinuierlichen Geschichtsentwicklung, wie sie von Land zu Land die Völker ablöst — sie ist das regste und lebendigste Glied, und es dünkt uns von diesem Standpunkt aus wieder unmöglich, die germanische Linie räumlich von ihr zu scheiden, denn der so vom Grund aus Rasse und Milieu gewachsene Rembrandt wirkt in ge-

wissem Sinne als ihr Fortsetzer, indem er trotz allem Realismus, der schliesslich in Caravaggio seinen Vorgänger hatte — der wirklich grosse und selbständige Erbe und Fortsetzer Michelangelos ist: und zugleich der Rassegermane, der befreite Holländer, der protestantische Humanist, der sich gegen Rom auflehnt! Ist dieses zu erklären dadurch, dass der Künstler, ganz unabhängig von der geistigen Entwicklung der Gesamtheit, der er angehört, und deren Denken unbewusst sein Werk speist, rein sachlich das Erfahrungsmaterial seiner Vorgänger übernimmt, mit ihm zu operieren? Doch gerade dieses könnte auf Rembrandt den Italienern gegenüber nur sehr übertragenen Sinnes stimmen, so dass der barocke Zug doch mehr auf einen seelischen Rhythmus zurückzuführen wäre, der selbst die germanischen Lande durchbebte. Wie aber dieses Erbe, das Holland der Kunst hinterliess, in formaler Weise von England aufgenommen, an Frankreich weitergegeben und dort um die positiven Erfahrungen des 19. Jahrhunderts bereichert wurde, die speziell in der optischen Entdeckung des Lichtes beruhen, das macht im eigentlichen aus, was den Begriff „Moderne Kunst" in unseren Tagen füllt, und von dem wir zu Eingang dieses Kapitels ausgingen. Betrachten wir nun, um unserm eigentlichen Gegenstand noch einen Schritt, und zwar den entscheiden-



ALTE FRAU AM FENSTER



den, näher zu rücken, diese Neuerung der formalen Seite der Kunst, denn um Inhalt handelt es sich weniger, diese Entdeckung des Sehens insbesondere. — Im speziellen knüpft sich das Wesen der modernen Malerei an die beiden Worte „Freilicht“ und „Impressionismus“, von denen das erste ein erneutes Sehen der Farbe, das zweite als dessen Folge und Erweiterung das Sehen der Form betrifft. Im Grunde umschreiben beide nicht ganz neue Begriffe, nur sind sie nie derartig methodisiert, und darum nicht ihrer äussersten Grenze zugeführt worden, ein Umstand, der im Wesen der Zeit gegründet lag, die hiermit fürlieb nahm, fürlieb nehmen musste, weil ihr nichts anderes blieb; es ward ihre nicht gerade beneidenswerte Mission, diese Seite der Kunst zum Abschluss zu bringen. Wir sagten, so sehr auch die beiden Begriffe den Inhalt der Kunst unserer Zeit ausmachen, sie seien nicht ganz neu: ein Freilicht gab es nämlich bis zu einem gewissen Grade schon in der Kunst des de la Francesca; das naturalistische Sehen des Quattrocento führte diesen Entdecker auch notwendig vors Licht, während dem Holländer Vermeer ähnliche Ziele aufgingen; doch fehlt beiden das Methodische, das erst als Begleiterscheinung der wissenschaftlichen Experimente des 19. Jahrhunderts klar zum Ausdruck gebracht werden konnte. Luft, nicht Licht hatte dann

Constable gemalt: jetzt galt es, Licht und Luft zu addieren. So sehen wir die These vorerst von den Physikern formuliert und, eine kurze Weile später und höchstwahrscheinlich unabhängig von diesen, von den Künstlern praktisch befolgt. Das Freilichtmalen, das in diesem Sinne natürlich in erster Linie die Landschaftsmalerei angeht — die somit das einzige Gebiet ist, auf dem die Kunst des letzten Jahrhunderts etwas vor früheren Zeiten voraus hat —, unterscheidet sich dadurch von dem des Quattrocento, dass sein Licht die atmosphärischen Bestandteile enthält, die zu messen den Apparaten der jüngsten Vergangenheit gelang. Wie man aber jene Erkenntnisse des Lichtmalens damals verliess, um erst die ganze Pracht koloristischen Reichtums einer kulturell rauschenden Zeit zu entfalten, sollten nicht so auch wir wieder einmal diese Grenzen durchbrechen, die uns — nach ihrer wissenschaftlichen Festlegung — so unüberwindbar scheinen, um der Kunst zu neuem Reichtum zu verhelfen? Die Frage wäre nicht gar zu müssig, schiene die Aussicht auf eine solche Zukunft auch nur einigermassen berechtigt. Von diesem unserm Standpunkt aus müssen wir naturgemäss die Behauptung verneinen, als sei das Freilichtmalen eine Entdeckung, die die Malerei an den Anfang eines uferlosen

Schaffensgebietes stelle, indem es sie vor die Aufgabe verweise, alles bisher Gemalte unter der Optik dieses neuen Mediums zu wiederholen. Denn abgesehen davon, dass der Wert oder Unwert der bisherigen künstlerischen Leistungen, in seiner über die Zeiten triumphierenden Vollendung, von dieser mehr äusserlichen Erweiterung des Schaffens unberührt bliebe, schliesst die neue Art des Sehens die frühere Schöpferkraft direkt aus, geschweige, dass sie sie, bereichert um ihr eigenes Wesen, zu erneuen vermöchte. Sie ist zudem überhaupt kein Anfang, vielmehr ihrem Charakter nach ein Abschluss, und zwar die letzte Zuspitzung jener rein verstandlich das Irdische betonenden Denkweise, die mit der protestantischen Reformation einsetzt und somit die Verneinung schöpferischer Phantasie. Und so nicht nur ein Sonderzug der Malerei — wie wäre eine derartige Einzelentwicklung möglich, — vielmehr ein Kennzeichen auf der ganzen Linie des Geisteslebens und in Religion, Philosophie, Dichtung und Musik das nämliche. Am deutlichsten spricht dafür in unseren Tagen die Architektur: wir haben ein Wohnhaus, sind bemüht, es den Zeitverhältnissen entsprechend zu gliedern und einzurichten, aber sind unfähig, einen Tempel zu bauen; es fehlt uns die leitende Idee, die Inhalt einer Welt-

anschauung sein, und aus der eine Gesamtheit produktiv werden könnte. Das beweist, dass die mit diesem Denken engverknüpfte Phase der modernen Malerei ein Abschluss ist, der, wie dies ganze Denken, zwar eine Entwicklung in die Breite, nicht aber in die Höhe zulässt. Die Kunst hat sich mit ihm auf den Boden der Wissenschaft gestellt, nicht ohne vorläufige Bereicherung, letzten Endes aber ohne die Erkenntnis, dass Kunst und Wissenschaft Gegensätze sind, die einander ausschliessen; wofür im äussersten Glied dieser Malerei, im Neo-Impressionismus, wie wir sehen werden, der deutliche Beweis erbracht ist: wenn schon auch gerade von ihm aus, z. B. im Werke des Segantini, jedoch mit zweifelhaftem Erfolge, der Anschluss an die Linie der Monumentalität aufs neue versucht wurde.

Doch kehren wir zur eigentlichen Entdeckung des Freilichts zurück. Man hatte bis dahin alle Vorgänge im abgedeckten Raum gemalt und war sich so über Licht und Schatten nie ganz klar geworden. Jetzt, unter dem Experimente der Wissenschaft, dämmerte die Einsicht, dass die Schatten verhältnismässig hell seien, hell und durchsichtig, während man sie früher schwer, schwarz und krautig malte (unter dunklen Ahnungen zeitigte die neue Erkenntnis vorübergehend eine Gruppe der extremen Grau-

PORTRÄT DES BÜRGERMEISTERS PETERSEN
IM BESITZ DER KUNSTHALLE IN HAMBURG 1890.



und Blaumaler), und man bemerkte ferner, dass ein Schatten in der Sonne heller sei als das Licht im nicht durchsonnten Raume. Die Physiker Helmholtz und Fechner hatten die Theorie aufgestellt, noch bevor die Maler dahinter gekommen waren, die ihrerseits wieder durchaus unabhängig von diesen vorgingen. Die Erfahrung nun in die Praxis umzusetzen, galt es, mit möglichst klaren und lichten Pigmenten zu arbeiten, vielmehr diese möglichst klar und licht zur Wirkung zu bringen, dass sie weder einander beeinträchtigten, noch mit der Zeit nachdunkelten. Und wieder war es ein Wissenschaftler, der Franzose Chevreul, der die Lehre des Teilungsprinzipes aufstellte — das überdies in der Weberei längst bekannt war — und das dartat, wie zwei Farben, nebeneinander gestellt, von stärkerer Wirkung sind als in der Mischung. Man arbeitete also mit reinen Farben und kam im Extrem dazu, nur noch die vier: blau, weiss, rot, gelb nebeneinander zu streichen. Jedes Schwarz wurde natürlich von der Palette verbannt und die Farben in einer Punktiermanier aufgetragen, die schliesslich die persönliche Handschrift vernichten und ins Rein-mechanische enden musste. Da nun das vielgefürchtete Nachdunkeln der Ölfarben — trotz Nass- in Nass-Malen — diesem Prinzipe noch im

Wege stand, versuchten einige es mit der Temperamanier, deren ölfreien Bindemittel diesem Umstand vorbeugen sollten. Dieser Temperafarben hatten sich schon die Alten bedient, und man erzielte mittels ihrer — und trotz der Palettenmischung — klare Töne und eine grosse Durchsichtigkeit der Schatten, doch eben mehr im Sinne jener Helligkeit, die wir als eine frühe Art von Freilicht schon bei de la Francesca konstatierten. Demgegenüber dürfen wir aber nicht vergessen, dass gerade die Ölfarbe als Ausdrucksmittel mit dem Bedürfnis nach Individualisierung in den Vordergrund rückte, und dass in Frankreich, dem Geburtsland dieser modernen Malerei, weder der Streit um die Bindemittel, noch der Divisionismus annähernd als Parole im Vordergrund standen; selbst der französische Impressionismus der starken Künstler beweist somit, dass auch in dieser Kunst neben der verhältnismässig grösseren Lichtempfindlichkeit des Auges das Temperament, d. h. die persönliche Zugabe, eine entscheidendere Rolle spielt als alle optischen Klügeleien, wobei wir uns ferner erinnern mögen, dass die Farben gut und dauerhaft waren, solange die Maler sie selbst rieben, während ihre Qualität fragwürdig ist und die Kunst darniederliegt, seitdem es chemische Laboratorien gibt und Anstalten zur Förderung der Maltechnik gegründet werden.

Die notwendige Ergänzung dieses Freilicht-Sehens ist die impressionistische Behandlung der Form. Wurde bis dahin in der Malerei vornehmlich mit Lokaltönen gearbeitet, die, ohne gegenseitige Beeinflussung, man nebeneinander sah, so entdeckte das Auge nun die feinsten Valeurs, die, durch das Medium der Luft, das Wesen der einen Farbe im Verein mit der anderen hervorrief; die unbedingte Folge davon war das Auflösen des Konturs, der die Lokalfarbe bisher formal umschrieb. Der Maler sah nur noch Töne, die ineinander spielten, und unter dem ruhlosen Trieb der Analyse löste er die Form derart auf, bis sie unter dem mystischen Gesetz einer koloristischen Symbolik in neuem Monismus erstand, deren Existenzberechtigung um so einleuchtender, und deren organische Lebensmöglichkeit um so wahrscheinlicher, je lückenloser ihre Nuancen der Realitätswirkung entnommen und mit um so grösserer Licht- und Farbenempfindlichkeit der Netzhaut sie wiedergegeben waren. Dazu kamen zwei Umstände, die den abendländischen Künstlern den Weg wiesen, die Form „abzukürzen": wir meinen die Erschliessung Japans und die Erfindung der Momentphotographie. Zwar huldigten die Japaner durchaus nicht dem eben betonten Prinzip des Impressionismus, indem sie den allerdings bis zum äussersten verfeinerten Lokalton mit

scharf charakterisierendem Kontur umreissen, aber legten gerade in dieser letzten Art ein so frappierendes Vereinfachen der Form an den Tag, dass einige der europäischen Impressionisten, wofern sie sich die Wiedergabe der Bewegung angelegen sein liessen, sie mit grossem Erfolg studierten; man wiedererkannte in diesen vereinfachten japanischen Formen Bewegungsmomente, wie sie bei uns nur die im Fluge erfassende Moment-Kamera festhielt. So vervollständigte sich auch nach dieser Seite das impressionistische Sehen als Resultat und letztes Glied jenes Denkens, dessen Finale uns die moderne Malerei scheint, als ein Telegrammstil, der mit immer geringerem Inhalt sich immer eindringlicher befasst. Denn abgekürzt, d. h. vereinfacht, hat die Kunst aller Zeiten; aber es ist ein anderes, ob ein ägyptischer Plastiker die Form vereinfacht, ein Polyklet, oder ob ein moderner Impressionist es tut: im Rhythmus jener atmete noch eine Welt, die unter der Analyse des Modernen zu einer wabernden Farbenlohe zusammenrann, glühend und lockend, wie der Salamander im reinen Element.

Doch auch dieses impressionistische Programm des Freilicht, das die schönsten und reifsten Werke der Zeit hervorrief, war für einige nur ein Durchgangsstadium: sie weiterentwickelten sich, wiederum mit Hilfe Japans



FLACHSSPINNERIN 1886
PRIVATBESITZ IN BERLIN.

DIE KUNST

ins Dekorative, erhöhten die Koloristik, indem sie den Ton durch eine neue Lokalfarbigkeit ergänzten, vertieften, steigerten und, den Japanern gleich, mit der Farbe zu komponieren begannen; und wieder war das Schwarz auf der Palette, und man studierte die Lokalfarbigkeit in ihren zartesten Nuancen, wie die Natur sie in der Blüte, dem Schmetterlingsflügel, dem Vogelgefieder so unendlich mannigfaltig hervorzaubert.

Welcher Art nun nahm diese moderne Naturanschauung in der deutschen Kunst ihren Weg, bis sie in der Gestalt Liebermanns ihren reifsten Ausdruck fand?



III.


IR DEUTETEN IM VORIGEN Kapitel den Zusammenhang der modernen Kunst mit der der voraufgegangenen Jahrhunderte an im Stufenbau des durch den Ortswechsel bedingten geschichtlichen Werdens und in bezug auf die kontinuierliche Entwicklungslinie und können hier nur wiederholen, dass Deutschland, das nach der Reformation allzusehr in politische Wirren verstrickt war, auch in den jüngsten Phasen keine in der Allgemeinheit entscheidende Rolle zu spielen hatte. Wie es im 17. Jahrhundert dem in der Anschauung fortgeschritteneren kleinen stammverwandten Holland die Führung überlassen musste, dessen Geist im 18ten England übernahm, so war es Frankreich vergönnt, dies Prinzip der Kunst ans Ende zu führen: vielleicht weil das Wesen ihrer Art schon zu sehr dem germanischen Denken entfremdet, denn wir sahen wie, ihm entgegen,

in Deutschland Männer auftraten, die, im allgemein kulturellen Sinne, den neuen Geist im Verein mit der Rassetradition zu verkörpern trachteten. So ist auch die Entwicklung der modernen Kunst in Deutschland im eigentlichen Sinne ein stets erneutes Ansetzen, kein ruhiges Gedeihen in der Einheitlichkeit, wobei dann freilich Kräfte unausgereift blieben, die an Reichtum der Struktur wohl die im Nachbarlande Frankreich führenden überragen. Da steht gleich an der Spitze der überaus komplizierte Geist eines Philipp Otto Runge, der die Losung der neuen Zeit erkennt und formuliert, dessen stark mystischer Einschlag aber nicht von der Romantik loskonnte; ihrem tiefen Fühlen verdankt er zwar wertvolle Aufschlüsse, doch hinderten sie ihn, die neuen Ausdrucksmittel zu finden, auf die es vorerst ankam, um der Kunst neue Wege zu bahnen, nachdem sie im klassizistischen Rückschlag erstarrt war. Und neben ihm und um ihn her sehen wir in Hamburg, dem niederdeutschen Sitz dieses ersten Naturalismus, eine ganze Schar junger Künstler — deren begabtester vielleicht Oldach war — in ähnlichen Versuchen, doch, von einem frühen Tod ereilt, das Ziel nicht erreichen. Es sind die Ansätze, die wir jener grossen Schule von 1830 gegenüberzustellen haben, mit

deren Werken in Frankreich das Werden der modernen Kunst anhub. In ihnen aber, den deutschen Naturalisten dieser Zeit, war zuviel vom engen, spiessbürgerlichen Geist des Provinzialen, der sie hinderte, kühn die Bahn bis ans Ende zu durchmessen, während in der französischen Gruppe das Herz der Grossstadt pochte; ein Umstand, dessen man sich in unseren Tagen mit Fug erinnern sollte: zwar reden wir mit Recht gegen die Schäden der Grossstadt, doch wir dürfen nicht vergessen, dass alle Kulturen in ähnlichen Organismen ihren Entstehungsherd hatten, der früher freilich günstigere Bedingungen aufwies als heute. Nie noch aber sind grosse Kunstwerke dadurch entstanden, dass der Künstler das geistige Zentrum seiner Zeit verliess und ohne Fühlung mit ihm bei den Bauern hauste: die alten Malschulen tragen nicht umsonst den Namen der damals florierenden Städte. Deshalb wurden in Deutschland doch bedeutendere Leistungen von den Künstlern der romantischen Reaktion vollbracht, deren haltlosester Typus der als Intellekt bedeutende Cornelius und markigster Rethel ist, wohl eine der hervorragendsten Persönlichkeiten des Jahrhunderts; sein mächtiger Gedankengang war zu wahrhaften Monumentalschöpfungen prädestiniert. Neben diesen sehen wir eine kleine Gruppe von Naturalisten, ohne

NÄHENDES MADCHEN 1896
IM BESITZE DES KÜNSTLERS.



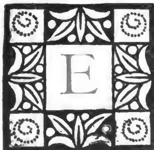
Runges mystischen Einschlag, die gesunden Elemente der Kunst des 18. Jahrhunderts in den Geist des 19. überleiteten; wir meinen die Chodowiecki, Schadow, Friedrich. Wohl sind sie nicht frei von Rudimenten früherer Schulen; so lebt in Chodowieckis weniger guten Produktion Watteaus Geist, in ihrer besseren Hälfte das Wesen der realistischen Kunst des 17. Jahrhunderts fort, während Schadows herber Naturalismus anfangs von Empire-Regungen gekreuzt wird, und der Friedrichs durch romantische Ossianklänge von der Bahn schlichter Beobachtung in symbolisches Pathos abirrt. Wir sehen also die deutsche Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts willens, dem neuen Denken den formalen Ausdruck zu suchen; aber ihre Vertreter dem Wesen nach nicht unbedingt dazu berufen. Allerdings ist auch die französische Kunst dieser Jahre romantischer Regung durchaus nicht frei, doch bringt sie ihre Absichten mit weit grösserer Entschiedenheit zum Ausdruck. Und erst Menzel, dem grossen Unpersönlichen, gelingt es in Deutschland, sich von aller akademischen Überlieferung zu lösen und so einmal mit objektiver Gewissenhaftigkeit eine vergangene Epoche historisch zu rekonstruieren, zum anderen das Leben in seiner Alltäglichkeit derart zu erkennen dass er, zwar ohne Schule und

Anhang, als ein Vermittler der noch nicht ganz selbständigen Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts und der eigentlich modernen, seiner zweiten Hälfte dasteht. Er ist der Vertreter jenes objektiven geschichtswissenschaftlichen Geistes, der nun seine Triumphe feiern sollte, und der, es mag paradox klingen, in Menzel gerade Wertvolles leistete, weil er so absolut unpersönlich zu Werke ging: denn wo dieser Geist dies nicht tat, und von Gefühlsregungen getragen, der Natur sich nahte, zeugte er die Kunst der Makart, Lenbach, Achenbach, deren hohler dekorativer Zug durch die Bedürfnisse einer rasch aufblühenden Bourgeoisie der siebziger Jahre bedenklich gefördert wurde. Um die gleiche Zeit aber setzt mit Leibl und Trübner die selbständige moderne Kunst kräftig, wenn auch für die grosse Masse unsichtbar ein. Noch freilich sind jene Künstler gegen Frankreich im Rückstande; sie vertreten den Realismus, der dort mit Courbet (nach dessen beim Kommuneaufstand vollführten Sturz der Vendômesäule) sein vorzeitiges Ende fand, während in Manet und Monet die ersten Keime des Impressionismus aufgingen. Aber es ist zu charakteristisch, dass selbst in Frankreich diese lebendigste Schule der modernen Kunst durchaus nicht in den Vordergrund geriet

und, überholt von Mittelmässigkeiten und Nebenströmungen, es heut noch nicht einmal vermag, so dass wir uns wundern konnten, bis vor kurzem ihre bedeutensten Vertreter fast sämtlich unter den Lebenden zu finden. So ist es erklärlich, dass nicht sie selbst, vielmehr ihre Vorläufer und Nachzügler, die weit stärker in den Vordergrund drangen als die Meister, im Ausland zu wirken begannen, und wir z. B. Bastien Lepage und seinen belgischen Brüdern die Uhde-Schule in München verdanken, die sich auf das vorhin erwähnte Graumalen einschwor, und uns mit den ungezählten „Begräbnisse im Regen", „Dorfkommunikanten", „Tischgebete" usw. beglückte, deren erste Auflage wir heute im „Musée Moderne" in Brüssel wiederfinden können. Doch besonders frappiert, dass selbst der Künstler, mit dem wir uns hier befassen wollen, Max Liebermann, der einzige jener älteren Generation, der in Deutschland das Programm des Impressionismus restlos verwirklichte, um jene Zeit noch keinen Blick für die vibrierendste Regung der damaligen Malerei hatte, wir meinen für die anbrechende Kunst Manets und Monets, dass auch er sich zu Millet, Courbet und den Holländern hingezogen fühlte, wie wir nun sehen werden.



IV.



ES IST EIGENTÜMLICH, WIE verhältnismässig lange es um Liebermann still blieb, und, abgesehen vom Zuspruch eines kleinen Verehrerkreises, er auch heute noch nicht im Lärm eines Tagesruhmes steht, wie solcher einen Lenbach, Makart, Achenbach, Knaus, ja selbst einen Uhde eine Zeitlang umrauschte. Er teilt, was diese Stille betrifft, sein Schicksal mit Menzel, der allerdings ihm entgegen, vom Staat aufs höchste geehrt wurde, nie aber recht ins Volk drang. Wie dieser stand er allein, wurde im Ausland früher geehrt als in der Heimat und hier zuletzt durch das Parteigezänk der Sezession in einer ihm nicht förderlichen Weise in den Vordergrund gedrängt.

Max Liebermann wurde am 20. Juli 1847 als Sohn eines wohlhabenden Kaufmannes in Berlin geboren, absolvierte das Gymnasium und bezog 1868 die Universität, um nach dem Willen seines Vaters, nicht der

ZUR FEIER DER GOLDENEN HOCHZEIT
DER ELTERN DES KÜNSTLERS 1892.



eigenen Neigung nach, Philosophie zu studieren. Ihn zog's zur Malerei, und so wurde er gleichzeitig Schüler von Karl Steffeck, dem Pferdemaler, an dessen Bilde „Sadowa" er nach Altmeisterart mitmalen durfte. 1869 siedelte er nach Weimar über, wo der Belgier Ferdinand Pauwels, der Wappers Schüler lehrte, und jene Historienbilder schuf, deren rauschende Pracht alle jene anzog, die aus der Öde des Kartonstils flüchteten. Hier zeichnete er bei Thumann nach Gips und malte bei Pauwels; doch, wie man sagt, ohne rechten Erfolg. Und dann, so erzählt die Fama weiter, soll er eines Tages, ein Rekonvaleszent, vor dem Tore der Stadt spaziert sein, als der Anblick arbeitender Bauern in ihm den Wunsch regte, diese zu malen. So kamen ihm, wie manchem vor- und nachher, im Augenblick des Nichtstuns und stiller Betrachtung die entscheidenden Gedanken. 1873 malte er aus diesen Empfindungen sein erstes grösseres Bild, die „Gänserupferinnen"; das Publikum lehnte es ab. Der Künstler reiste nach Paris zu Munkacsy — es war zu erwarten, dass auch er, wie alle Fortgeschrittenen damals, diesem zwar anfangs mit einer leckeren Malerei gut einsetzenden, bald aber so hohl verflachenden Ungarn seine Verehrung zollte — und kehrte über Holland nach Weimar zurück. Dort

war seit 1872 ein anderer Belgier, Charles Verlat — der spätere Direktor der Antwerpener Akademie — tätig, dessen für deutsche Verhältnisse der Zeit vorauseilender Realismus junge Künstler fesselte. Dieser, Verlat, war es auch, der Liebermann riet, sein nächstes Bild, „Die Konservenmacherinnen", in Antwerpen auszustellen. Der Versuch war nicht vergebens; das Resultat ein schlagender Erfolg. Das Bild wurde verkauft. Es ist vielleicht nicht unwesentlich, dass der Künstler in Belgien diese Sympathien fand, dessen Kunst der seinen entgegenkam, während man in Paris an derartiges gewöhnt war und schon neue Wege ging.

Im Dezember 1873 reiste Liebermann zu längerem Aufenthalt nach Paris, wo ihn die Schule von 1830 anzog, allen voran aber die Werke Millets, deren feierliche Grösse ihm die Bedeutung naturalistischen Denkens erschloss. Im Jahre 1874 ging auch er in das kleine Dorf Barbizon, im Walde von Fontainebleau, da dort alle die grossen Werke der Generation von 1830 entstanden waren; doch Millet, der hier in apostolischem Eifer die Tiefe der Natur ergründet und verkörpert hatte, lernte er persönlich nicht mehr kennen. Erwähnenswert ist jetzt, dass ein direkter Einfluss französischer Malweise aus dieser Zeit in Liebermanns Werken nicht zu konstatieren ist, und wie der junge

deutsche Künstler — wir sagten es schon — noch kein Auge für Manet und den anbrechenden Impressionismus hatte, der heute sein ganzes Interesse in Anspruch nimmt, und den er als die einzig existenzberechtigte Kunst ansieht, dass es vielmehr der im Alltagsgewande sich aufreckende Rest klassischer Monumentalität war, und das starke, wenn auch schlichte Gefühlspathos in Millets Werken, das ihn anzog, und die Darstellungsmöglichkeit des Alltags, der Arbeit gewissermassen ethisch rechtfertigt: welch ein Kontrast zu seiner heutigen These vom „Was“, das nichts ist, und dem „Wie“, das alles ist; ein Theorem, dem er freilich auch heute noch in der Praxis widerspricht, und das mehr nur die Opposition gegen die Rückständigen ihm auf die Zunge legt. Im Grunde war Liebermann also in jenem Jahrzehnt für französische Verhältnisse hinter der Entwicklung zurück, und sein Schwarm für Millet, der damals gerade stirbt, liess ihn verwandte Züge in der Kunst Hollands suchen, da Israels Millets Erbe weiter führte. Im Jahre 1878 verlässt er Paris, das ihn nach seiner Bekanntschaft mit Holland nicht mehr reizt. Nicht ohne Interesse ist es vielleicht, sich an dieser Stelle des Umstandes zu erinnern, dass also von deutschen Künstlern nicht Liebermann, wohl aber der heute von den Impressionisten so

verlästerte Thoma es war, dessen offener Blick Manet erkannte und ihn begeistert von der „Olympia" daheim reden liess. — Liebermann hatte also Paris verlassen und gelangte auf einer Erholungsreise, die er nach einer Krankheit antrat, nach Venedig, wo es ihm, wie er heute erzählt, nicht gefallen hat. In Venedig lernte er u. a. Lenbach kennen, auf dessen Rat er nach München übersiedelte. Hier malte er aus jener Zeitstimmung heraus, die so manchen Künstler dazu verführte, die biblischen Legenden in äusserlichem Realismus zu profanieren, sein einziges religiöses Bild „Christus im Tempel", mit dem er einen vollen Misserfolg erzielte. Sechs Jahre blieb er damals in München, freilich nicht ohne zwischendurch nach Holland zu fahren, das von nun an der Angelpunkt seiner Kunst ist, wie der so manchen jungen deutschen Malers. Es war dies nur zu natürlich; die einheitliche Kultur Hollands, in der, vom Strom der Zeit unberührt, seit Jahrhunderten alles organisch gewachsen war, die Landschaft und in ihr die Menschen samt ihren Wohnstätten und Trachten, schien eher dazu angetan, eine Gruppe junger Künstler anzuregen und zu befriedigen, die in ihren Werken unverfälscht die Natur wiedergeben wollten, aber eine gewisse Einheitlichkeit und anekdotische

BADENDE JUNGEN
RADIERUNG 1890
MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER IN BERLIN.

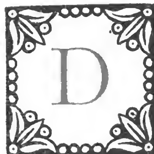


Gebundenheit des Darzustellenden nicht aufgeben durften, als die moderne Grossstadt, da ihre koloristischen Ausdrucksmittel nicht so weit gediehen waren, auf jene verzichten zu können. Diesem Bedürfnis vermochte in Holland weitgehend jeder Rechnung zu tragen, dessen Blick für das moderne Leben noch nicht gereift war, und dessen Reizen Liebermann erst in den letzten Jahren nachgeht. Von Holland aus entstanden dann im Laufe der Jahre seine wesentlichsten Schöpfungen, mit denen wir uns im folgenden eingehend beschäftigen werden. Ihr Wert, der in Paris früher anerkannt wurde als in Deutschland — das „Altmännerhaus" erhielt die Medaille, — verschaffte ihm die Mitgliedschaft des „Cercle der XV", dem Stevens und Bastien Lepage angehörten. Seitdem stellte der Künstler alljährlich in Paris bei George Petit aus. 1884 siedelte er, um sich zu verheiraten, von München nach Berlin über, das fortan sein Wohnsitz blieb, wie Holland sein Sommeraufenthalt. Sein Haus am Brandenburger Tor erzählt ein Stück Geschichte von Alt-Berlin, dem die Familie Liebermann als ein angesehenes Kaufmannsgeschlecht, das nach Generationen zählt, angehört. Er selbst, konservativ in seinen Anschauungen, ist der Typus jener rasseechten Juden, für die Lessing eintritt, und die Rem-

brandt gerne malte. Doch liegen hier, vielleicht, auch die Grenzen seiner Kunst. So vertritt er den Rassestandpunkt, der heute brennend geworden ist, auf seine Art und weiss, dass man nur so ein Ganzes sein kann; ein Mann von schlagendem Witz, der in seinen Bemerkungen eine Sache stets in ihrem Kern trifft, bei aller Schärfe des Intellektes die Naivität der Auffassung bekundet, die produktiven Köpfen eigen ist, und deren grosse Empfindlichkeit sich hinter der Derbheit des Berliner Dialektes zu verstecken scheint, wie ihre Ursprünglichkeit sich aus Tradition und Reinheit zu Glauben und Aberglauben mischt. In seinem Atelier herrscht jene peinliche Ordnung, die das Zeichen persönlicher Kultur ist: man sieht kaum, dass in ihm gearbeitet wird. Im Jahre 1902, nach dem Tode seiner Eltern, reiste er nochmals nach Florenz, gelangte nun auch, zum erstenmal, nach Rom, — auf diese Weise seine angeborene Italienscheu schliesslich ganz überwindend, — von wo er eine Reihe wertvoller Zeichnungen und Aquarelle heimbrachte.



V.

IE VERSCHIEDENEN EPOCHEN Liebermannscher Kunst, die man beinahe nach Jahrzehnten umgrenzen könnte, unterscheiden sich auf den ersten Blick in koloristischer Beziehung voneinander; hier ist der Unterschied der auffallendste, die Entwicklung die evidenteste, die Steigerung die stärkste. Ihre übrigen Seiten erleiden demgegenüber nur leichte Änderungen im Sinne einer Beschränkung, wofern es sich um den anekdotischen Inhalt handelt, und dem einer Klärung, wo es das formale Gerippe angeht. Was nun die Bilder der siebziger Jahre ausmacht, so kann man sie durchweg als die des Werdenden bezeichnen; aber die Talentprobe ist von Anbeginn da. Sind seine späteren Leistungen auch weit reifer und vor allem die seiner letzten Jahre die reifsten und wirkungsvollsten, so kann man doch nicht sagen, dass sie uns als Äusserung einer Begabung erscheinen, die damals sich noch nicht ganz zu geben verstand, oder als die einer

Persönlichkeit, die erst im reifen Mannesalter an den Eindrücken des Lebens sich auswuchs und ihre besten Kräfte entfaltete, Kräfte, von denen ihre Jugend noch nichts ahnen liess. Es ist sehr wesentlich und nicht nur für Liebermann, vielmehr für die ganze Generation: der Künstler steht sogleich als ein Fertiger da, das Stoffgebiet ist begrenzt, die Aufnahme neuer Eindrücke verhältnismässig gering, die einmal erfassten werden in formaler Beziehung der Reife entgegengefeilt. Wenn dabei ein lebendiges Empfinden wachsend weiterschreitet, so bezieht es sich vornehmlich auf koloristische Eindrücke des Auges, die wir in der Entwicklung der Farben festgelegt sehen. Und umfänglich bedient er sich mit Ausnahme weniger Bilder der späteren Jahre in diesem ersten Jahrzehnt entschieden des grösseren Formates. Was nun das Kolorit betrifft, so können wir diese seine erste Epoche als die des „Schwarzmalens" bezeichnen. Indem man in Paris nach den Tagen des Klassizismus und der Romantik in der Figurenmalerei eine realistische Malweise wiederzubeleben versuchte, gingen einige, Ribot an der Spitze, in die Schule der Spanier des 17. Jahrhunderts, zu Ribera und Zurbaran, und die gelbweissen Lichter und samtdunklen Schatten, die sie den Werken

„MEINE ELTERN“ 1891.
IM BESITZE DES KÜNSTLERS.



dieser Meister absahen und in lockerem und kostbarem Gefüge wiedergaben, brachten ihnen, der Kontrastwirkung ihrer Bilder wegen, den Namen der „Kellerlukenmaler“ ein. Unter diesen Einflüssen stand in seinen ersten guten Werken auch der in Paris lebende Ungar Munkacsy — der im Grunde mit Leibls Pfund von Paris aus wucherte, während seine eigene Art gegen diesen rückständig und mehr vom Wesen des Belgiers Verlat war — und als dessen Schüler in einiger Distanz unser Max Liebermann. Auch seine ersten Bilder sind auf einen braunschwarzen, schmutzigen Ton gestimmt, der hin und wieder durch ein speckiges Weiss aufgehellt wird. Als eins der frühesten Bilder Liebermanns kann wohl die wenig umfangreiche Leinwand „Im Atelier“ gelten, die auf das Jahr 1872 datiert wird. Auf die bekannte, pittoreske, in jener Zeit so beliebte Atelierstimmung mit Makartbukett und anderem Dekor wird verzichtet und mit menzelscher Schlichtheit ist eine Atelierecke dargestellt, in der ein alter Mann, es könnte ein Modell sein, in Mappen kramt; ringsum stehen die notwendigsten Arbeitsgeräte. Der junge Künstler hat das Motiv allem Anschein nach gewählt, um malerischen Effekten nachzugehen. Das nächste Jahr (1873) bringt uns

sogleich als eine seiner Hauptschöpfungen „Die Gänserupferinnen". Umfänglich eines seiner grössten Bilder, sehen wir auf dieser Leinwand in einem spärlich erleuchteten stallähnlichen Raume einige derbe Frauen bei der Arbeit des Rupfens, ein Mann schleppt weiteres Federvieh herbei. Das Bild erstaunt durch die Kraft der Darstellung, die Sicherheit der Zeichnung, die Breite des Striches als Leistung eines Sechsundzwanzigjährigen, ist aber nach unserem heutigen Geschmacke nicht ausgereift; die Figuren sind nicht bei der Sache, wir meinen, nicht unbewusst. Sie sind gestellt und wissen, dass des Malers Auge auf ihnen ruht. Zwar ist der Fehler nicht aufdringlich, doch er ist da und sowohl in der Figur rechts, die zu ernst dreinschaut, wie bei dem Hereinkommenden. Man sieht die Menschen, die kraftvoll dargestellt sind, aber nicht, dass sie wirklich bei der Arbeit sind. In der Farbe ist das Bild sehr dunkel, schwarz, und die lichtesten Partien schmutzig, ganz unter dem Einflusse des Munkacsy. Die Absicht der Sroffwahl überwiegt die künstlerischen Qualitäten.

„Die Konservenmacherinnen", ein kleineres Bild, das auf das gleiche Jahr fällt, stellt eine weit grössere Anzahl alter Weiber in einem ähnlichen Raume eng zusammengepfercht dar. Es unterscheidet sich merklich von dem

vorigen, wirkt skizzenhafter, improvisiert gegen dieses und darum in der Anordnung loser, die auf dem vorigen noch recht „komponiert" und deshalb gezwungen schien. Komponiert ist ja nun bis zu einem gewissen Grade jedes Kunstwerk, doch benutzen wir im nachteiligen Sinne das Wort für jene, in denen die Zusammenstellung der Einzelheiten die Absicht nicht so weit überwand, um zu der überzeugenden Natürlichkeit zu gelangen, die wir z. B. in der letzten Periode Liebermanns finden. Diese überzeugende Natürlichkeit kann sehr verschiedener Art sein; sie kann, in einer monumentalen Komposition, aus der Reduktion einiger Grundlinien bestehen, die uns einen komplizierten Vorgang seiner Rhythmik nach in ein paar zusammenfassenden Bewegungen weniger Figuren wiedergibt, wie es vornehmlich bei Darstellung der ins Reich des Geistigen entrückten Vorgänge notwendig ist: und sie wird bei einer dem Alltag entnommenen Szene sich aus der Fülle feiner Einzelzüge zusammensetzen, die einander so ergänzen, dass sie eine lebendige Einheit bilden. Dieser Art scheinen uns „Die Konservenmacherinnen" ein entschiedener Fortschritt gegen das vorige Bild. Weit unauffälliger, aber gerade darum mehr mit sich beschäftigt, sitzen diese alten Weiber im Halbkreis in dem stallähnlichen Raume, mechanisch über

ihrer Handarbeit. Aber sie sind wirklich bei der Sache und mimen keinen Eindruck. Äusserlich weniger anspruchsvoll, könnte das Bild mehr zu fällig in einem glücklichen Augenblick unter der nervösen Hand einer Begabung entstanden sein, deren vibrierender Strich in kurzen Zügen die welken Typen umschrieb, während „Die Gänserupferinnen“ ein etwas schwerfälliges und mühsames Bekenntnis, in dem einer sein ganzes Talent offenbaren wollte. Und auch koloristisch ist das zweite Bild dem ersten voraus; nicht so schwarz, leuchten die dunklen Partien in einem warmen Braun, und reinere Helligkeiten blitzen auf. Das Jahr 1873 bringt uns noch die lebensgrosse Figur: „Der Witwer“, ein holländischer Bauer, der mit seinem Kinde auf dem Arm verlassen im Zimmer steht; malerisch wird gegen die vorherigen keine neue Note angeschlagen. Inhaltlich ist es beinahe ein sentimentaler Rückfall ins Genrehafte. Aber die rauhe Gestalt des Fischers, der ungeschickt das Kind auf dem Arm, im Begriff, es in die Wiege zu legen, dasteht, ist in diesem Sinne gut erfasst. Sehr reizvoll und von ganz anderer Art ist das kleine Bild „Invaliden im Lotsenhause“ aus dem Jahre 1874. Koloristisch durchaus in der Abhängigkeit der Munkacsyschule, unterscheidet es sich von den bis-

BAUER MIT KUH
KÖNIGLICHE NATIONALGALERIE ZU BERLIN
MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER IN BERLIN.



her genannten Werken durch eine auffallende Abgeklärtheit der Komposition, die freilich weniger eigen sein will, als sie altmeisterlich wirkt; in ihren weichen, warmen, samtbraunen Tönen. Pieter de Hoog könnte, wenn auch sehr von fern, hier Pathe gestanden haben. Auch wird auf alle Gefühlsregungen verzichtet und die Wirkungen des Raumes im Verhältnis zu den Figuren ersichtlich gemacht, womit ein wesentlicher Zug der Kunst Liebermanns hervortritt, mit dem wir uns im nächsten Kapitel eingehend zu beschäftigen haben. „Der kleine Bauernhof" von 1875 ist dann mehr nur eine Vorbereitung zu der umfangreichen, eine weitere Entwicklungsetappe bedeutende Leistung des „Rübenfeldes". Im Vordergrunde eines sich in die Tiefe des Bildes ziehenden Feldes, das am Horizont nur ein schmaler Strich herbstlich grauen Himmels nach oben abschliesst, arbeiten Männer und Frauen, zehn an der Zahl, mit Spaten und Hacken im Rübenstück, während einige, auf den Spatenstil gestützt, zuschauen; diese Figuren sind nicht unbedingt gut. Es trifft sie derselbe Einwand und vielleicht in noch erhöhtem Grade, den wir den „Gänserupferinnen" gegenüber aussprachen: sie posieren. Zweifellos von Millet inspiriert, geht durch die Reihe dieser scheinbar arbeitenden Menschen nicht annähernd

sein Rhythmus, der sie als Eins erscheinen lassen würde mit ihrer Umgebung, und wie ein heiliges Symbol wirken: man denke an Millets „Ährenleserinnen“. Aber einen Fortschritt in der Produktion Liebermanns bedeutet das Bild dennoch; es lichtet sich in der Farbe auf, belebt das Kolorit am warmen Landschaftsempfinden, sind auch die Töne auf wenige Grundnoten beschränkt. Und auch das Räumliche ist wieder leise angedeutet durch die sich in die Tiefe ziehende Baumreihe. Eine noch reifere Leistung aber im Sinne des erwachenden Kolorits und Landschaftsempfindens ist der „Kartoffelacker“ aus dem gleichen Jahre. Das Bild hat einen braunen Grundton, durch den hin und wieder die braungrundierte Leinwand schimmert; aber dieses Braun wird belebt durch ein dunkles feuchtes Grün. Der schmale Strich herbstlichen Himmels, der den Acker, wie auf dem vorigen Bild, nach oben abschliesst, ist ein dumpfes, lastendes Grau. Der Fleischton der Figuren ist schmutzig, und der schärfste der ganzen Skala ist das Blau in der Bluse des Mannes. Die Art dieser Malerei, des teilweise vertriebenen Pinselstrichs, hat die Abhängigkeit zu Munkacsy durchaus überwunden und weist direkt auf Holland, auf Israels; dennoch ist eine gewisse Selbständigkeit gewahrt, wenn sie auch nicht klar dasteht. Was das Bild von seinen holländischen

Vorbildern unterscheidet, ist das Fehlen eines ausgesprochenen Dunstes, der den Kontur der Figuren vollends auflöst und sie ihn in die Landschaft überfliessen lässt. Die Figuren sind plastisch herausgearbeitet — dies war schon ein Merkmal der „Gänserupferinnen" — und es ist wiederum mehr Tiefe in das Bild gebracht, als es bei holländischen Malern üblich ist. Man kann das Bild vorzüglich nennen, obgleich noch manches fehlt, nämlich die Wiedergabe wirklichen Lichts, auf das die Holländer freilich auch verzichten, doch in einer Weise, dass man es in ihren Bildern weniger vermisst. Einen sehr erheblichen Schritt vorwärts auf diesem Wege bedeuten dann zwei weitere Werke des gleichen Titels, doch weniger umfangreichen Formats und im Besitz von Paul Cassirer in Berlin. Das dunkle Braun ist hier aufgelichtet in ein zartes, seidenweiches, das grau und blau durchsponnen scheint, und bei der Feinheit seiner Töne an den Holländer Mauve denken lässt, der auf diesem Gebiet auch Israels überholte. Für die Jahre 1876 bis 1878 wären, wenn auch als weniger bedeutungsvoll, da sie keine neuen Töne anschlagen, „Die Geschwister", „Zimmermannswerkstatt", „Mutter und Kind" und „Kleinkinderstube" zu nennen. In diesem letzten wird vielleicht koloristisch schon ein neuer Klang versucht,

der in der Folge anschwellen sollte. Das aufs Jahr 1879 fallende einzige religiöse Bild des Künstlers „Christus im Tempel“ beschliesst die Produktion der siebziger Jahre, die wir als eine für einen jungen deutschen Maler jener Zeit besonders starke Talentprobe ansehen müssen, so dass man sich heute geradezu wundert, wie verhältnismässig spät er nach diesen Leistungen weiteren Kreisen bekannt wurde, und wie selbst noch feine Köpfe damals den nach ihm und doch so viel schwächer und unselbständiger einsetzenden Uhde überstellen konnten. Was nun das Bild „Christus im Tempel“ angeht, so können wir ihm nur sehr geringe Sympathie entgegenbringen. Die Art dieser realistischen Bibelauffassung, die in Deutschland mit Menzel einsetzte — an den auch Liebermanns Blatt erinnert — dünkt uns eine Profanation der Legende, da sie jeden religiösen Empfindens selbst im allgemeinsten Sinne bar ist, ja, dieses geflissentlich zu erschlagen sucht, indem der Realismus, da es ihm nicht darum zu tun ist, Gefühlszustände auszudrücken, sie hier aus sich verneint, wo sie unbedingt notwendig wären, und somit den Weg der Karikatur betritt.





BIERGARTEN IN ROSENHEIM 1893
IM BESITZ DER GALERIE DU LUXEMBOURG IN PARIS.

VI.



IR SAGTEN, DASS IN LIEBERMANNS Kunst die verschiedenen Epochen vornehmlich durch eine Weiterentwicklung des Kolorits hervorstechen, die übrigen Grundzüge dagegen keine sonderlichen Abänderungen erführen, und doch möchten wir, als auf ein Merkmal zu Beginn dieser zweiten, auf ein anderes Moment hinweisen, das für diese Zeit mindestens so entscheidend ist wie die gleichzeitige und entschiedene Belebung des Kolorits, entscheidender für uns aber in diesem Augenblicke noch, weil es eine Eigenheit Liebermanns ist, die, weniger als die Vorzüge der Farbe, sonstige Maler mit ihm teilen: wir meinen die ausgesprochene Betonung und Gestaltung des Raumes. Von Anbeginn war das Bedürfnis hierzu in ihm wach; im Bilde „Altmännerhaus“ von 1880 sehen wir es zum ersten Male ausschliesslich berücksichtigt und durch-

geführt. Waren die bisherigen Schilderungen, mit Ausnahme der letzten, „Rüben-“ und „Kartoffelernten“, Darstellungen im Innenraum und das Kolorit dieser dem jener noch recht verwandt, so sind wir nun mit einem Schlage in der freien Natur. Licht, Luft und Sonne umgibt uns. Im Format ist der Künstler dabei auffallend kleiner geworden, auf einen engen Raum ist alles zusammengedrängt. Dieser enge Raum scheint, seinem Lineament nach, geometrisch konstruiert, und wie die Flächen eines Kristalls das Licht aufsaugen und widerstrahlen, so ist auf allen Gegenständen das in ihn sickernde, strahlende und rieselnde festgehalten, das sie im unruhigen Geflimmer und dennoch beruhigt in der Harmonie vom dunklen Schwarz der Kleidung wiedergeben. Zugleich aber hat der Künstler bei diesem bedeutenden Entdeckerschritt voran an Vorzügen eingebüsst, die demnach wohl noch nicht ganz sein eigen waren; im Vorwurf ging er von Millet aus und in der Farbe von Munkascy, und während er sich nun selbst findet, geht seiner Kunst die Grösse verloren, die die Verehrung für Millet in seine Werke rettete, und der freie, lockere Pinselstrich, den er dem frühen Munkacsy dankt. Es kommt zugleich mit der Entdeckung von Licht und Sonne ein kleinliches, detaillierendes

in seine Kunst; die Figuren sind mehr gezeichnet als gemalt — man vergleiche einmal diese Köpfe mit denen der alten Frauen auf den „Konservenmacherinnen“ — und ein emailleartiger harter Glanz liegt in den Farben. Es sind diese nachteiligen Erscheinungen wohl die Folge dieses neuen Sehens; die übernommene Konvention gestattete dem Künstler eine Gewandtheit der Stoffbehandlung, die er nun unter dem eindringlichen Studium von Licht und Luft, unter der geschlossenen Gliederung der Komposition einbüsst. Denn auch auf diesem Gebiete ist seine Entwicklung zu konstatieren; die Figuren posieren nicht mehr, sind mit sich beschäftigt, gehen, ihrer unbewusst, in ihrem Dasein als Gruppe ineinander. Es gehören einige der Bilder, die der Künstler nun schafft, zum Eigensten, das wir von seinem Pinsel besitzen, und erst ganz spät, nachdem er wieder im früheren Sinne tätig war, finden wir in seinen Werken diese Vorzüge mit vollendeter Freiheit gepaart.

Die „Alte Frau am Fenster“, jetzt im Besitze von Krupp (Essen), die „Schusterwerkstatt“, in der Berliner Nationalgalerie, zeigen diese gleichen detaillierenden Züge und sind zwar im ureigensten Sinne echter Liebermann, doch was die Lichtmalerei anbelangt,

nicht ganz so wie jenes Amsterdamer „Altmännerhaus". Es mag daher rühren, dass diese Bilder Innenräume wiedergeben, die vom Fenster aus belichtet sind und uns an beliebte Themen der damaligen, von Holland aus inspirierten Münchener Malerei erinnern. Sie wirken bis zu einem gewissen Grade münchenerisch auf uns, ein Prädikat, das nie ein direkter Vorzug ist, denn es will besagen, dass die Malerei solcher Bilder immer ein wenig auf Ateliereffekt zielt oder doch nach einem im Augenblick beliebten Zeitexperiment schmeckt. In München malte man damals fast nur Menschen, die unter einem breiten holländischen Fenster in grauweissem Licht sassen; anderes gewahrten die Künstler in der Natur anscheinend nicht. Die „Spinnerinnen", vom Jahre 1880, in denen der Lichteffekt des Fensters zwar wegfällt, statt dessen aber eine ganze Reihe schöner Teller und anderer Bauernstubendekor an die Wand gesetzt ist, sind in einem noch weiteren Sinne münchenerisch, und es ist nur charakteristisch, dieses Bild im Besitze von Professor Defregger zu wissen. Eine ganz reife Leistung, im Sinne der von Liebermann im „Altmännerhaus" offenbarten Kunst, und diese noch um ein bedeutendes überragend, ist für uns dann aber wieder der „Hof des Waisenhauses in Amsterdam", vom

Jahre 1888 und im Besitze des Städelschen Institutes in Frankfurt. In diesem Bilde befreit und steigert der Künstler die vorhin einsetzende Neuerung seiner Kunst. Im Format ein wenig grösser als das „Altmännerhaus", ist es in der Behandlung der Figuren ausgeglichener und durch das helle Rot und Weiss der Kleidung — an Stelle der schwarzen Männerröcke — frischer, lichter und beruhigter in der Sonnenwirkung. Denken wir aber an die jüngste Periode des Künstlers, so müssen wir zugeben, dass er in diesem reifsten Werke seiner mittleren Periode die Bewegung doch noch nicht beherrscht; die Figuren wirken noch gestellt — wenn auch nicht posierend — und allzusehr an den Fleck gebannt, in einer Ruhe, die für eine mehr symbolisch lebende Monumentalkomposition wohl am Platze wäre — wir sagten es schon, — in diesem dem Alltag entlehnten Ausschnitt aber nicht. —

Ein weiteres bedeutendes Werk dieser Zeit ist die 1882 entstandene „Bleiche". In verschiedener Hinsicht gibt sich der Künstler in diesem Bilde neuen Versuchen hin. Vorerst rückt er gewissermassen noch mehr in die offene Natur. Waren die Amsterdamer Bilder Innenhöfe, in denen die Architektur als festes Gerippe den Raum umschrieb, das Licht aufsaugend und widerstrahlend (ganz im Anfange malte der Künstler

„Innenräume“), so kehrt er nun, wie damals mit den Rüben- und Kartoffelfeldern, zur frei sich ausdehnenden Landschaft zurück; und wie damals stellte er sich auch diesmal neue koloristische Probleme, die gelöst werden, wenn auch wiederum nicht ohne den Verlust schon errungener Vorzüge. Gegen die „Gänserupferinnen“ bedeutete das „Rübenfeld“ koloristisch einen Vorstoss, angeregt aus lebendigem Landschaftsempfinden, und ein Betonen des Räumlichen in der freien Natur. Und gegen dieses gaben die Amsterdamer Waisen- und Altmännerhausbilder eine Beschränkung zugleich und eine Entdeckung im Erringen des Lichtes, doch abgehandelt als Reflex an wenigen starken Grundtönen; einmal den schwarzen Röcken, dann den zinnoberroten Mädchenkleidern und jedesmal im engen Rahmen architektonischer Umgliederung. Jetzt dringt der Künstler abermals in die Natur vor, erobert in wieder vergrössertem Format die Landschaft als Raumproblem und entdeckt zum erstenmal als Grundton das nackte, kalte Grün, dem bisher die Landschafter auf die verschiedenste Weise aus dem Wege gingen. Aber auch Liebermann fasste es nicht auf die Art, dass es uns heute noch zusagte; in seiner stumpfen Monotonie wirkt es für uns nun leblos. Die gleichzeitigen Franzosen durchbrachen ein derartiges Grün gern mit einem Geflimmer blauer und

roter Töne, die ihm Wärme und Klang verleihen — während wohl nur Manet und, ihm nach, Liebermann in seiner letzten Epoche das Grün hin und wieder als neutralen Ton zu beleben weiss — er sah im Grün um jene Zeit diese Nüancen noch nicht, und so ist heute das Bild — das im Preise im Lauf der Jahre die aussergewöhnliche Steigerung von 200 auf 20000 Mark erlangte — trotz aller Vorzüge nicht mehr frisch. Das Bild, von überraschender Raumtiefe, hat in erster Linie formale, konstruktive Reize, befriedigt das rechnende Auge, entzündet die Sinne aber noch nicht, worin der Impressionismus seine eigentliche Aufgabe sucht.

Ein „Holländisches Interieur", von 1882, der „Kinderspielplatz aus dem Tiergarten", vom selben Jahre, die „Weber", von 1883, haben als Bilder zu gelten, in denen die Resultate der letzten drei Jahre als gemischte Versuche wiederkehren, ohne dass sie als eine neue Eigenheit daständen. Und erst das „Münchener Bierkonzert", vom Jahre 1883, ist als eine solche anzusehen. Als das Bild vor zwei Jahren, aus Florentiner Privatbesitz, nebst einigen sehr reifen Werken aus des Malers jüngster Zeit, auf der Ausstellung der Berliner Sezession erschien, waren alle Freunde und Verehrer seiner Kunst erstaunt und ent-

zückt über diese Vollendung eines Jugendwerkes. Nehmen wir die Amsterdamer Bilder als die reifsten der achtziger Jahre und als ein Merkstein in der Entwicklung des Künstlers, so unterscheidet sich dieses Bild sehr wesentlich von ihnen. Sie waren, besonders das „Waisenhaus", komponiert in dem Sinne, dass die Teile wie erstarrt ineinander griffen und einen linearen Rhythmus bildeten; hier ist die Komposition aufgelöst, und die Einzelheiten wimmeln durcheinander; es ist detailliert, nicht aber in dem wenig vorteilhaften Sinne der „Schusterwerkstatt" oder des formalharten Stils des „Altmännerhauses"; das verhindert der rein malerische Vortrag: koloristisch wie malerisch ist das Bild jenen weit überlegen und, was den Reichtum der Zusammenstellung, seine Farbigkeit betrifft, die reifste Leistung der ganzen damaligen Produktion des Künstlers. Dabei zeigt in gewisser Beziehung die Einzelbeobachtung einen Rückfall, und zwar einen Rückfall ins Menzelsche, eine Art, von der wir bei dem Millet und die Holländer verehrenden Liebermann sonst wenig gewahrten, und doch ragt es durch die Delikatesse seiner koloristischen und malerischen Distinktion weit über ähnliche und gleichzeitige Leistungen von Menzel hinaus. Das Bild ist eines der köstlichsten Werke, die Liebermann gemalt hat; und gerade das Wort „köst-

„KUHHIRTIN“
RADIERUNG 1896
MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER IN BERLIN.



lich" passt darauf, und mehr als auf irgendeine andere seiner meist herben Leistungen; so viel Schmelz zeigt die Farbe. Man beobachte die verschiedensten Rot, vom blondesten bis zum dunklen; das Blau, das zarte Grün; die lichten Partien im Vordergrunde. Und dann die Fülle feiner Einzelzüge, die dennoch das Ganze nicht beunruhigen, z. B. die alte Frau rechts, welche die Hand ans Kinn legt; sie ist von einer Innigkeit, wie selten eine Figur bei Liebermann. So wirkt das Bild wärmer als alles, was der Künstler damals schuf, wie wenn eine leichtere Hand in seiner Stunde den Pinsel geführt hätte. Und etwas Leuchtendes, nach innen Gesättigtes, ist in der flüssigen und durchsichtigen Wärme seiner Farben, entgegen der übrigen Produktion jener Tage, als habe der Künstler das Bild mit einer ihm seltenen inneren Erregung gemalt, die, seltsamerweise, in seinen letzten Bildern wiederkehrt. —

In den Werken der nächsten Jahre mischen sich wiederum verschiedene Elemente seiner Kunst, suchen gewissermassen nach neuer Einigung und neuem Ausdruck, bis sie diese in der imposanten Leistung der „Netzflickerinnen" vom Jahre 1888 gefunden haben. Es ist nach der minutiösen und belichteten Detailarbeit, wie sie zu Beginn der 80er Jahre so eigen, scharf und klar in den Amsterdamer

Bildern festgelegt ist, ein erneutes Streben nach Grösse, das des Künstlers Schaffen in der ersten Periode, wenn auch nicht ganz aus erster Hand, schon aufwies. So sehen wir in dem Bilde „Tischgebet" von 1884 etwa die Malkunst der „Schusterwerkstatt", doch dem Vorwurf entsprechend, mit Uhdeschen Empfindungselementen gemischt, ein Bild, das nicht frei von Empfindsamkeit und darum ziemlich entfernt von der eigentlichen Kunst Liebermanns ist. Es ist kein Zufall, dass die Realisten der achtziger Jahre nicht selten die Naturalistik ihrer Milieus und ihres Vortrags durch ein derartig rührseliges Motiv abzuschwächen suchten, statt allein durch die Schärfe der Beobachtung zu fesseln und die Kraft der Farbe wirksam zu machen, wie's Liebermann in den Amsterdamer Bildern und dem „Münchener Bierkonzert" gelang. Bedenken wir dies, so müssen wir zugeben, dass die Stoffwahl der Realisten jener Tage, die mit so viel Nachdruck jede Abhängigkeit vom Stoff leugneten, und jeden für gleichberechtigt erklärten, eine verhältnismässig enge war. Die mit beinahe komischer Regelmässigkeit wiederkehrenden Motive, unter denen das „Tischgebet" wie die „Kommunikanten" und das „Begräbnis im Regen" einen hohen Rang einnehmen, liessen sich an den Fingern der Hand aufzählen; und wie reich und vielgestaltig ist

das Leben, das sie doch auf ihre Fahne schrieben. Im Jahre 1885 malte Liebermann nochmals „Holländische Waisenmädchen", ein weniger konzentriertes und programmatisches Bild, als das im Städelschen Institut, während die „Holländische Dorfstrasse" des gleichen Jahres, eine figurenreiche Szene, die Vielgestaltigkeit des Landlebens aus dem vollen zu schöpfen bemüht ist, in einem ähnlichen, wenn auch freieren Sinne, wie der Künstler dieses schon im „Rübenacker" versucht hatte. Wir sehen ihn wieder Millet nahegerückt; auf einer Landstrasse begegnen einander zwei kräftige Bauerndirnen, die eine führt eine Kuh an der Leine, die andere schiebt einen Karren. Im Hintergrunde wiederholt sich ein ähnlicher Vorgang; rechts liegt ein von dichten Bäumen umgebenes Gehöft, in dessen Garten Gestalten sich ergehen. Wie man sieht, es ist ein figurenreicher Ausschnitt des Lebens, der eine Fülle des Darzustellenden beleben und durch sie wirken will. So ist das Bild in seiner Vielheit weit weniger Paradigma als die Amsterdamer Bilder, die ein Programm bedeuten, aber vielleicht darum nicht ganz so wirkungsvoll. Jene sind klar und übersichtlich, wie eine rein gestimmte Klaviatur; für dieses scheint der Künstler nicht ganz die Wärme mitgebracht zu haben, die ähnlichen Schöpfungen

Millets die Weihe gibt, und die, einmal, den Einzelheiten des „Bierkonzertes" von 1883 in engem Rahmen solche Innigkeit der Empfindungen und den Schmelz der Farbe lieh. Die „Schweinefamilie" von 1886 ist dagegen ein vortreffliches Stück Malerei, beinahe im Sinne seines frühen Dunkel-Malens; so weich und warm ist der Strich, und zugleich ist das Bild als Komposition, ohne eine solche sein zu wollen, in der Natürlichkeit des Ausschnittes und der Feinheit der Bewegung wertvoll: wie die acht rosigen Ferkel in den Futtertrog drängen und die alte Sau grunzend in der Ecke sitzt, ist von grosser Bestimmtheit der Beobachtung. Die „Flachsscheuer in Laren" von 1887 machte den Versuch, die Lichtmalerei im Innenraume, wie wir sie von der „Schusterwerkstatt" her kennen, auf ein grösseres Format im Verein mit linearen Elementen zu übertragen. Eine „Seilerbahn", die gleichzeitig entstand, würde als Malerei zu einem aufschlussreichen Vergleich herausfordern mit jener — könnten wir die Bilder nebeneinander sehen —, die vor zwei Jahren auf der Ausstellung der Sezession erschien und die Handschrift des Meisters in ihrer letzten Freiheit zeigte. Im gleichen Jahre beginnen dann die Studien zu Liebermanns umfangreichster Schöpfung,

AM STRAND IN SCHEVENINGEN 1896.



den „Netzflickerinnen“ in der Hamburger Kunsthalle. Wir kennen eine solche Studie, auf der mit wenigen Strichen die weite und öde Grösse und Verlassenheit der Dünenlandschaft angedeutet ist, und die nur zwei niederhockende Gestalten, die wie ein matter Fleck sich kaum abheben, noch erhöhen. Und wir kennen eine andere, in der in vielen kleinen, geschäftigen Figuren das emsige Treiben der hier vor sich gehenden Arbeit abgewickelt wird. Aus diesen beiden Momenten setzt sich das grosse Bild zusammen; die Düsterheit der ersten Studie gibt den schwermütigen Grundton, den die machtvolle, aufrechtstehende Figur, in deren Kleid der Seewind ehern knattert, verkörpert. Die zweite liefert das Notenmaterial zum Detail der Komposition. Das Werk ist von entschiedener Grösse, ein Episches ist in ihm. Und zum erstenmal erreicht der Künstler, jene einfache Linie des arbeitenden Menschen, der die Landschaft beherrscht und eins mit ihr ist, jene Linie, die er in der ersten Phase seiner Produktion unter dem Einfluss Millets erstrebte.

Aber so warm wie vor einem Millet werden wir vor diesem Bilde nicht; die Erde singt nicht: ein Milletsches Werk ist ein Choral! Doch es hat einen machtvollen Rhythmus, der sich aus der Hauptfigur, die dominiert, in

das schleifende Netz und bis in die fernsten Figuren am Horizont fortsetzt, die dieser untergeordnet sind und mit ihr im Zusammenhange stehen. Aber das Licht und die Luft und die Farbigkeit, die in den Amsterdamer „Paradigmen“ so klar geschliffen aufleuchteten, vermissen wir hier. Der Künstler hat also bis zu einem gewissen Grade das eine wiederum auf Kosten des anderen erreicht.



VII.

U BEGINN DER NEUNZIGER Jahre sehen wir den Künstler wiederum von neuem Wollen erfüllt. Es ist wohl ein Zeichen seiner eisernen Energie, dass er jedesmal, wenn er in einer Richtung eine Höhe erreicht hat, die, seltsamerweise, ungefähr mit dem Abschluss eines Jahrzehnts zusammenfällt, neue Gebiete sich zu erschliessen sucht. So bringt der Anfang der neunziger Jahre neben einigen Werken, die als eine Variation der letzten Themen zu gelten haben, die ersten Proben des Künstlers auf dem Gebiete der Porträtmalerei; doch mit ihnen wollen wir uns im Augenblick nicht befassen, da wir sie hernach gesondert und bis in ihre letzten Ausläufer zusammenfassend durchrechnen werden: einmal, weil die wertvollsten Leistungen dieser Art aus der jüngsten Zeit des Malers stammen, und dann, weil gerade hier das Gegenüber- und Nebeneinanderstellen der einzelnen

uns klärenden Aufschluss zu geben vermag. Was nun die neunziger Jahre von andern unterscheidet, so machen sie den Eindruck eines zwar vielseitigen, aber beruhigten Schaffens. Abgesehen vom Porträt, versucht sich der Künstler auf den verschiedenen Gebieten der Graphik — wir lernen ihn als Radierer und Lithographen kennen — und, weniger programmatisch, weniger ein Neuerer und Bahnbrecher als bisher für deutsche Verhältnisse, sehen wir ihn in schlürfendem Behagen die Mannigfaltigkeit des Landlebens der holländischen Küste in liebenswürdigen Einzelzügen in sich aufnehmen und schildern. Da lässt er einmal eine kleine Schäferin friedlich beim Strickstrumpf die Lämmer weiden und wiederum einen Bauer seine Sense dengeln; oder ein Blick auf ein Fischerdorf, dessen Häuser eng in den Dünen zusammenkriechen oder der Einsamkeitsring der Dünenlandschaft mit seinem weiten Fernblick, den er mit ein paar Strichen sicher festhält, sind ihm Vorwurf genug, seine Kunst zu entfalten. Es ist also weder ein Streben nach technischen Neuerungen noch auch das nach formaler Grösse, was ihn in dieser Zeit gefangen hält — schon das Befassen mit dem Porträt, das ein Erschliessen des Individuums bedeutet, liess dies erkennen — es ist vielmehr ein Empfindungsdrang, der in dieser Zeit den Künstler antreibt, und in

THEODOR FONTANE 1890
KÖNIGL. NATIONALGALERIE IN BERLIN
MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER IN BERLIN.

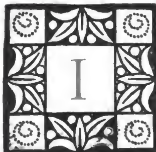


der Tat, wir finden ihn zweimal und in den beiden umfangreichsten Arbeiten dieser Jahre zu einem starken Ton verdichtet: wir meinen den „Schreitenden Bauer“ vom Jahre 1894 und den „Bauer in den Dünen“ vom Jahre 1895, wohl die zwei gefühlvollsten Figuren, die Liebermann geschaffen hat. An Stelle des Pathos, das er mit epischer Wucht in den „Netzflickerinnen“ anschlug, hat hier lyrische Betrachtung ein Einzelleben geschildert. Es ist ein Elegisches in dem Bilde „in den Dünen.“ Wie der Bauer mit der Kiepe auf dem Rücken auf seiner Wanderung Halt gemacht hat, könnte einen Augenblick als eine willkürliche Absicht des Künstlers erscheinen, braucht es aber durchaus nicht zu sein; so natürlich löst sich der müde Sinnende in die Gesamtstimmung auf, ist eins mit der Öde dieser Einsamkeit; hier spüren wir Milletschen Gefühlsinhalt, wenn auch ohne Milletsche Grösse, vor allem aber fliesst aus natürlichen Bedingungen jener Gefühlsgehalt, der noch in Bildern wie dem münchnerischen ‚Tischgebet‘ durch das Sujet erzwungen werden sollte. Zwei Jahre vorher, mit dem „Bierkeller in Brannenburg“ vom Jahre 1893, liegt ein Beispiel vor — wir sagten, dass die neunziger Jahre besonders vielseitig in der Art seien — die Lichtmalerei der Amsterdamer Bilder auf eine breitere, kräftigere, malerischere, mit einem Worte impressio-

nistischere Art anzuwenden, ein Streben, das den Schluss der neunziger Jahre durchaus kennzeichnet, um im nächsten Jahrzehnt den Künstler, auf dem gleichen Wege, auf die Höhe seines Schaffens zu führen. Wirkte die Lichtmalerei in den Amsterdamer Bildern noch kalt schulmässig und hart, auf wenige Grundnoten beschränkt — eine Ausnahme bildete in jener Zeit der fast zusammenhanglos dastehende „Münchener Biergarten" von 1883, so zusammenhanglos, dass er auch zum folgenden koloristischen Auslauf kein Übergang ist —, es setzt nun eine ungebundenere Art des Strichs und eine lückenlosere Skala der Töne ein; in den Ölbildern anfangs ein wenig dunkel und stumpf — das Streben nach Farbe lenkt den Künstler einen Augenblick von der ausgesprochenen, aber etwas kreidigen Helligkeit der Amsterdamer Bilder ab — in den Pastellen von zarter, lichter Fülle. Zugleich treten neue Motive auf — Strandszenen, mit badenden Knaben, Landschaften mit Kühen, an denen der Maler diesen grösseren Wechsel der farbigen Erscheinung nachfühlen und darstellen kann; so ist ihm das Fell einer Kuh Veranlassung zu einem zarten Lila, das wir bisher in seinen Bildern nicht finden, während das „Biergarten-Motiv" von nun an eine beliebte Gelegenheit für ihn bleibt, die räumlichen

Momente zu konstruieren, die in den Amsterdamer Bildern so klar gegeben, in dem ersten „Biergarten“, dem Münchener von 1883, aber wie mit Absicht übergangen waren. Ähnliche Aufgaben löst er im „Kirchgang zu Laren“, im „Schulgang“, im „Sonntag zu Laren“, Vorwürfe, in denen immer wieder eine Gruppe wandelnder Gestalten unter Bäumen sich ergeht, deren durchsickerndes Licht im Verein mit dem Grün des Blattwerks und der Lebhaftigkeit der Kostüme ein mannigfaltiges Spiel von Reflexen hervorruft. Um die bis hierher reichende Koloristik festzustellen, halte man nur die „Bleiche“ von 1882 neben die „Kuhhirtin“ von 1888. Besonders aber wird sie uns klar, so wir an die Bilder der Munkacsyzeit denken, die jenes gewissermassen künstlich „malerische“ aufwiesen, auf das in der „Bleiche“ so entschieden verzichtet wurde. In den Schluss der neunziger Jahre fallen auch die Entwürfe, die der Künstler als Wanddekoration für ein Schloss in Mecklenburg schuf, und die die „Jahreszeiten“ behandeln; ein Gebiet, auf dem er jedoch nicht eigentlich zu Hause ist; es liegt im Wesen des Impressionismus begründet.

VIII.



N EINEM PUNKT HAT MAN sich wohl über keinen Künstler so getäuscht wie über Liebermann; wir meinen, was die Manigfaltigkeit seiner anscheinend eintönigen Stoffe und die der formalen Seite seiner Kunst ausmacht: Liebermann, das ist der Maler des Elends, der „Armeleutemaler", der einförmige Schilderer holländischer Bauern und Biergärten. Und doch lehrt uns ein Blick über die Epochen, die wir bisher in unserer Betrachtung zurücklegten, wie unzutreffend ein solches Urteil, und wie auffallend, wenn auch durchaus nicht unlogisch-sprungweise, der Wechsel und Wandel im Fortgang des Künstlers ist; nicht Leibl, nicht Trübner zeigen eine derartige Entwicklung und eine Ausstellung des gesamten Werks, wie sie demnächst einmal stattfinden mag, wird lehrreiche Aufschlüsse über den Reichtum dieser Produktion geben, die frei von scheinbarer Monotonie ist: wir haben ihre Phasen bis hierher mit wachsendem Interesse



„BIERGARTEN“
RADIERUNG 1897
MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER IN BERLIN.

DIE KUNST

verfolgt; wir sahen ihren Schöpfer als Munkacsy-schüler mit „malerischen Effekten“ in den siebziger Jahren einsetzen und unter dem Einfluss Millets das Leben der arbeitenden Bauern erkennen, dessen Wiedergabe er mit Hilfe holländischer Tonmalerei erweiterte; wir sahen ihn zu Beginn der achtziger Jahre in den Amsterdamer Bildern das Lichtproblem aufgreifen und die ihm eigene Gestaltung des Raumes durchführen und, diese Neuerung verlassend, noch einmal, wenn auch mit mehr Selbständigkeit und gereift, zu seiner alten Liebe, Millet, in den „Netz-flickerinnen“ zurückkehren, um des Rhythmus der grossen Form willen; wir sahen ihn schliesslich in den neunziger Jahren die Resultate dieser Etappen in den verschiedensten Werken mischen und einer von allem Zwange befreiten Kunst des Malens zustreben, die nicht vom Inhalt beherrscht wird, wenn er dem Künstler auch nicht annähernd so gleichgültig ist, wie er uns glauben machen möchte: und nun, nach 1900, da er diese Kunst des Malens, vollends geklärt, von allen direkten Einflüssen gereinigt, losgelöst von der Tendenz seines Programms, meisterhaft handhabt und alle Register seiner Palette zieht, das Konzert seiner Farben durch alle Tonarten und bis in die feinsten Nuancen instrumentierend, öffnen sich ihm alle Schleusen des

Lebens, und sein Inhalt strömt auf ihn ein, dass er nur anzuhalten braucht, um von seiner Fülle bedrängt zu sein, die reicht von der stillen, baumbeschatteten Villa der holländischen Landstadt über den eleganten Sportplatz Hamburgs bis zum starken Orchester einer Ovation in der Sixtina. So ist er erst jetzt dem Zwang der Wahl enthoben und darum wirklich reich; obgleich er die Parole „Der Stoff ist gleichgültig" nie konsequent befolgte, hat er sie nun, wo er sie theoretisch am hartnäckigsten aufstellt, erst überwunden — wie jeder wahre Künstler — und ist unbeengt der wahrhaftige Maler des Lebens, der alle Grenzen geöffnet sieht und von dessen Kraft es nunmehr abhängt, wie weit er vordringt. Millet, dessen Geist drei Phasen seiner Produktion mehr oder weniger beherrschte, ist nunmehr vergessen und damit ein Zug aus der Psyche des Künstlers geschieden, in den er sich vielleicht doch nicht ohne Anstrengung hineinreckte; Millet, der seiner ganzen Anlage nach kein Franzose war, ist vergessen und die Kunst Frankreichs von Liebermann entdeckt, die Kunst Frankreichs, die die eigentliche Neuerung des letzten Jahrhunderts in der Selbständigkeit seiner künstlerischen Entwicklung, als letzter Ausläufer vom 17. Jahrhundert her, wie wir dartaten, ausmacht, diese urfranzösische Kunst, die mittels ihrer

sinnlichen Rezeptivität das Leben als Impression aufsaugt und die in Deutschland nicht recht anschlagen wollte, weil, wir sagten es auch, ihr Wesen dem deutschen Geist wohl nicht genug entgegenkam, diese Kunst, für die auch der Deutsche Liebermann in den siebziger Jahren ihres Geburtssäkulums noch kein Auge hatte, sie ist nun von ihm entdekt und er ergeht sich in ihr als sein eigenstes Element, wie der Fisch im Wasser. Manet und Degas gilt nun seine Liebe, obgleich er, zur Wahrung seiner Eigenheit, in Holland bleibt, Manet und Degas gilt seine unerschütterliche Liebe, bis er zum Schluss, vielleicht, noch eine koloristische Anregung erhält durch den französierten Holländer van Gogh, der das Farbenprinzip des Impressionismus in der Extase seines Wahnsinns ans Ende führte.

Es ist Manets von allem Schulprinzip befreite, von Velasquez abgeleitete, in jedem Strich individualisierte köstliche Malart, diese Malart, in der jeder Ton organisch zittert, die ihn nun entzückt und auf die er zurückgreift, und Degas Meisterschaft in der Komposition des Raumes und der Bewegung. So fand er in der Kunst dieses Malers einen ihm verwandten Zug, wenn auch voller Überlegenheit und fähig, das sprühende Leben auf die geistreichste, weil knappste Art zu fassen; und charak-

teristisch ist, dass Liebermann gerade auf diese beiden grossen Meister des Impressionismus sich beruft, die am Anfang der Bewegung stehen und doch ihr „A“ und „O“ sind, weil sie die Auflösungsmomente der späteren noch nicht zeigen. Sie geben das Wesen der neuen Kunst, aber gewissermassen durch das Gefühlsmedium der Alten; so ist in ihren Werken jene Geschlossenheit, die das Zeichen innerer Organik ist und das Kunstwerk vom Experiment scheidet. Und ist sehr bemerkenswert für den, trotz seiner radikalen Theorien, Liebermann eigenen konservativen Zug, dass er für diese sich entflammt; sie schützten ihn vor jener Extravaganz, die er in der Kunst des van Gogh mit einer sehr drastischen und treffenden Äusserung einst benannte.

Wir sehen ihn nun also mit starkem, koloristischen Aufschwung nach 1900 einsetzen; eine rauschende Farbenfreude, die wir früher bei ihm vergebens suchen, seitdem er den Abhängigkeitscolorismus seiner Munkacsyzeit überwunden hatte, bricht an. Die erste ausgesprochene Leistung dieser Art ist wohl die „Papageienallee des Zoologischen Gartens in Amsterdam.“ Sie ist warm und verhältnismässig dunkel im Ton, doch weit entfernt von der schwärzlichen Dunkelheit jener Epoche; die Dunkelheit dieser Töne



SKIZZE ZU „BADENDE JUNGEN“ 1898.

DIE KUNST

ist eine feuchte Farbensattigkeit, die von innen glüht und leuchtet. Und auch der Strich ist warm, weich und breit, wie wir ihn von Manet her gewohnt sind, doch ohne dass eine direkte Beziehung zu der Art des Franzosen zu spüren wäre. Und auch die Komposition der Figuren kann als vollendet gelten; so, ohne Absicht, gliedert er die Gruppen, die sich vor unseren Augen bilden und wieder zu lösen scheinen. Das wäre wohl auf das Studium des Degas zu setzen; das Erstarrte, Rhythmisch-Symmetrische der Amsterdamer Waisenhausbilder ist überwunden. Ein weiteres sind die „Tennisspieler"; gleich meisterhaft, und ein Beweis der Unabhängigkeit, in die der Künstler mehr und mehr gerät. Frrüher waren die Bilder einer Zeit stets auf denselben Ton gestimmt; nun ist der Maler 'in der Farbe unbehindert. Und neben der dunkelfarbigen Papageienallee entstehen die hellsilbergrauen Tennisspieler, die in der Wiedergabe der Bewegung — der Vorwurf verlangt es schon —, der in diesem Bezug ruhigen Papageienallee noch überlegen sind. Und unser Auge folgt denn anch mit Behagen der Grazie dieser eleganten jungen Leute, deren Körper sich im Rhythmus des Spieles wiegt. „Der Stoff ist nichts, die Wiedergabe alles",

riefen die ungestümen Realisten der achtziger Jahre — und malten doch nur ärmliche Bauern beim Tischgebet —, um erst 20 Jahre später dahin gelangt zu sein, das moderne Leben zu sehen, wie es uns in jeder Form umbrandet; z. B. den Reiz der sportlichen Bewegung.

In den verschiedenen Fassungen der „Strandreiter“ geht der Künstler neuen Farbenklängen nach, in dem er Variationen von zartem Graublau in Kontrast zum Braun des Pferdes bringt, die Bewegung der Pferde ihren gelungeneren Ausdruck aber erst in den „Polospielern“ findet, die zugleich einen farbig lebhaften Akkord anschlagen, aus der Mischung des Rots der Kostüme und dem Grün der Landschaft. Als Raumkomposition sind sie wohl sein raffiniertestes Bild, man beachte die Verhältniswerte der Gruppe links, wie greifen die Einzelheiten ineinander, zur Landschaft. Hier ist eine Mischung von aufgelöster Bewegung und symmetrischem Rhythmus zur Anwendung gebracht: das Bild hat in diesem Sinne etwas Japanisches. Japan und Degas stehen dahinter, ohne dass ihr Schatten den Betrachter störe und die Eigenheit des Malers verdunkle. Wert und Wesen des Bildes bestätigen uns denn auch, wenn wir an

das II. Kapitel unserer Abhandlung denken, wie er nun erst dem Programm der modernen Kunst gerecht wird und es erfüllt. Wir sprachen zum Schluss des II. Kapitels vom Einfluss Japans und der Momentphotographie auf die moderne Kunst. Was nun die Moment-Aufnahme als solche vom Kunstwerk unterscheidet, ist der Umstand, dass in ihr der Vorgang zu erstarrt wirkt, das Einzelne zu abgerissen, während die Tätigkeit des Künstlers gerade darin beruht, die ebenso schnell erfassten Bewegungen so zu verschieben, dass sie einander ergänzen und beleben, etwa wie die lückenlose Reihe der Momentbilder im Biographen eine Einheit erzielt: so setzt die künstlerische Phantasie wieder ein und bestätigt, dass jedes Kunstwerk bis zu einem Grade komponiert sein muss, wofern es über die passive Naturabschrift hinauswill; die Impressionisten aber vernachlässigen im Sinne der Körperlichkeit die Composition im Raume ein wenig und begnügen sich mit der farbigen Silhouette.

Eine Reihe weiterer Bilder, gleichfalls Meisterwerke, verzichten mehr oder weniger auf die figürliche Darstellung und beschränken sich auf das Landschaftliche, wobei sie dann nicht nur durch die Bestimmtheit des Kolorits auffallen, wie auch durch die Grazie des Ausschnittes, die dem gleichen

Geist entspringt, wie das Wesen der Bewegung, das wir in den vorigen antrafen. Da ist z. B. das „Haus in Edam“ aus der Modernen Wiener Galerie; durch ein warmes Grün schimmert das rote Ziegeldach eines langgestreckten Hauses, auf dem breiten Wege, der nach vorn führt, kommt uns ein Mann in schwarzer Kleidung entgegen. Der Weg ist schattig, der Rasen belichtet und durch Boskette roter Blumen erhöht; das Ganze eine reiche Skala in Grün und Rot. Demgegenüber ist das „Haus in Hilversum“ auf ein durch Grau gedämpftes Grün gestimmt. Ein derartiges Grün, das nicht durch starke Farben gebrochen wird und doch lebendig ist, fanden wir bisher nur in einigen Bildern Manets. Das weisse „Haus in Hilversum“ — es ist die Villa Bredius — ist hübsch unter Bäumen gelegen. Ein rechtes Stück stimmungsvoller, holländischer Kultur, wie sie sich als Einheitlichkeit zwischen Architektur und Menschen nur dort erhalten hat; wir kennen bei uns solche nur als Überrest aus der Biedermeierzeit. Und wie der Maler dann das Atmosphärische der matten Luft im Grün des Blattwerks andeutet, vertieft die stille Vornehmheit des Ganzen und muss vortrefflich genannt werden.

Wertvolle Bilder dieser Art schuf der Künstler ferner im Sommer 1902 im Auftrage des Direktors

CONSTANTIN MEUNIER 1896.
IM BESITZE DER FAMILIE MEUNIER
MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER IN BERLIN.



Lichtwark für die Hamburger Kunsthalle; es liegen sämtlichen Motive aus der Umgebung Hamburgs zugrunde, und der Künstler lässt alle Vorzüge seiner letzten Phase spielen, so dass sie zum Anregendsten zählen, das die Hamburger Kunsthalle an Bildern besitzt. Er malte das „Gartenrestaurant Jacob" und sein „Zimmer" daselbst, eine schlichte Stube mit dem Blick auf die Elbe. Dann eine „Villa bei Hamburg", die durch ihren reizvollen Ausschnitt auffällt; links und rechts von Bäumen eingefasst, sehen wir sie halb in Vorder-, halb in Seitenansicht und erhalten eine greifbare Vorstellung von der Räumlichkeit des Baues, ohne dass diese absichtlich betont schien. Wuchtig und ruhig erhebt sich das Haus hinter der halb beschatteten, halb belichteten Rasenfläche. Ferner ein „Haus in einem Garten bei Hamburg", das sich durch Tonqualitäten auszeichnet, wie wir sie von Künstlern der letzten Generation nur bei Manet gewohnt sind. Nicht zu vergessen die „Elb-Ausschnitte" mit den kleinen Dampfbooten und der „Polo-Rasen". Mehr noch fesselte auf der Frühjahrsausstellung der Sezession im Jahre 1905 die „Seilerbahn", ein Bild, das wohl ausnahmslos Anerkennung and und als die reifste Leistung der Ausstellung galt. Wir erwähnten schon, wie der Künstler das

gleiche Motiv im Jahre 1887 malte — es ist im Besitze des Geheimrats Dr. Hänel in Kiel — und dass eine Gegenüberstellung belehrend sein würde. Damals noch beunruhigt durch Einzelheiten, sehen wir das nämliche Motiv nun in breiter, vereinfachter Handschrift hingestrichen; tief und satt im Tone, der alles Überflüssige der Zeichnung in sich aufsaugt, steht das Blau im Kittel des Arbeiters zwischen dem Violettbraun des Erdreichs und dem saftigen Grün der sich in die Tiefe ziehenden, abgeschrägten Baumwand. Man hat den Eindruck, dass in diesem Bilde gar nichts anders sein könne und mittels des Pinsels die Dinge so restlos wiedergegeben seien, dass die Töne nicht nur in relativer, sondern absoluter Wahrhaftigkeit daständen und Leben wirkten. — Die letzte holländische Ernte brachte der Sommer 1905: deren zwei umfangreichsten Bilder als ein „Gartenrestaurant in Leyden“ und die „Amsterdamer Judengasse“ genannt seien. Das „Gartenrestaurant in Leyden“ zeigt uns einen beliebten Vorwurf des Künstlers; doch diesmal gewissermassen in distinguierterer Form. Denn wie es kein Bierkeller ist und sich eine elegantere Welt in ihm bewegt, so steigert es sich auch koloristisch zu den äussersten Möglichkeiten, die nur eine ganz seltene jugendliche Lebendigkeit des

Empfindens empfangen und durch diese Wärme konzentrieren konnte; die Raumtiefe ist die gleiche wie früher; die wandelnden Paare von der Freiheit derer der Papageienallee, die durchrieselnden Sonnenflecke wie ehedem, doch alles ist klarer als einst, wie in einem glühenden Lyrismus. Die Ferne — ist es das blinkende Bett eines Flusses? — siedet förmlich in einem schneeigen Weiss, und wie pikant vorn die scharfbelichtete Gestalt zum hellen Grün steht! Es ist das frischeste, jugendlichste Bild, das der Künstler je malte und einzig, weil er ohne eine Spur von stofflicher Absicht koloristisch das Objekt erfasste. Die „Amsterdamer Judengasse" weist die gleiche Qualität in einem sonoreren Klange auf, indem die Wahl des Motivs schärfere Gegensätze und sattere Akkorde verlangte; der Künstler musste so tief und voll im Tone hinabsteigen, wie bisher noch nicht und dennoch rein in der Farbe bleiben. So standen die saftigen, hellen Töne der „Gemüseauslage" scharf neben dem graubraunen Fond der Häuserwand, ein Kontrast, den weissgelbe, breite Fensterumrahmungen und der graue Anbau überleiteten und beruhigten. Aus den Fenstern flattern bunte Lappen, in denen der Maler ein so starkes Blau akzentuierte, wie bisher in keinem seiner Bilder, und dazwischen die Menschen auf der Strasse und

das Ganze wie in einem stillen Licht. Eine Skizze hierzu war beinahe noch voller gemalt und eine ähnliche Szene in gleicher Qualität. Das „Haus in Nordweyk“ dagegen wieder sparsamer in der Farbe, früheren Bildern ähnlich, doch sicherer, gewandter.

Es bliebe uns am Ende dieses Kapitels noch eine Leistung zu erwähnen übrig, mit der Liebermann in diesem Jahre, 1906, auf der Ausstellung der Sezession erschien und die uns seine Kunst wieder mehr von einer problematischen Seite zeigt. Wir meinen das schon lange erwartete „Papstbild“. Wir sagten im vorigen Kapitel dieser Abhandlung, dass nach der selbständigen Kunst Liebermanns und ihrer Neuerung zu Beginn der achtziger Jahre in den „Netzflickerinnen“ ein vereinzelter Versuch zur epischen Grösse unter wiederholter Bezugnahme auf Millet vorliege, während nach der Reminiszenz dieses Bildes, wie sie im „Schreitenden Bauer“ und „In den Dünen“ anklinge, sie zu Ende der neunziger Jahre im reinen Impressionismus auszulaufen und sich zu festigen strebe, und wir sagten auch zu Eingang dieses Kapitels; nun sei Millet vergessen, die Kunst Frankreichs entdeckt und ein vielleicht doch nicht ganz eigener Zug aus der Psyche des Künstlers geschieden, und meinten den Milletschen. Der Wunsch nach formaler Grösse, nach

POLOSPIEL 1902
IM BESITZE DER KUNSTHALLE IN HAMBURG
MIT GENEHMIGUNG VON VELHAGEN & KLASING IN LEIPZIG.



einer gewissen Monumentalität aber hat unseren Künstler nicht ruhen lassen, denn schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts sehen wir ihn mit seiner „Delila" hervortreten und nun mit dem „Segnenden Papst". Von dem früheren Streben nach formaler Grösse, wie es mit epischem Pathos die „Netzflickerinnen" bekunden, findet sich in der neuen Schöpfung freilich nichts; ihre Art ist selbständiger, d. h. reiner aus der Anschauung des Impressionismus abgeleitet. Doch liegt wohl gerade da ihre Schwäche. In Millets Grösse selbst nämlich, wie in der damaligen Liebermanns, war ein Rest klassischen Empfindens wachgeblieben, dessen starker Gefühlsrhythmus, die Form vereinfachend, aber wie mit stummem Pathos trug, und es hat den Anschein, als ob die monumentale Kunst ohne dieses nicht auskommen könne; wir wiesen schon darauf hin, als wir von der Bewegung sprachen, und wie sie in den „Waisenhausmädchen" gegliedert sei und dabei den Bewegungsvorgang einer Alltagsgruppe unterschieden von der, die einen ins Geistige entrückten Vorgang zu gestalten trachte. Um einen solchen handelt es sich offenbar in dem „Papstbilde". Und wir fühlen, er kann nicht mit diesen Mitteln, d. h. den im pressionistischen, gelöst werden, die ausreichen, eine auf einer Strasse durcheinanderwimmelnde Menschen-

menge darzustellen. Schon für die Bewegungslinie jener Pferdegruppe auf den „Polospielern“ reichte dieser Impressionismus nicht ganz aus, und wir bemerkten, der Künstler habe etwas von japanischen Stilelementen im Sinne linearer Symmetrie hineingebracht. Die japanische Kunst ist aber in diesem Sinne der klassischen, will sagen der antiken, ungemein verwandt, und auf den Gesetzen antiker Kunst allein, wie Lessing sie im „Laokoon“ definiert, lässt sich eine Szene, wie die des „Papstbildes“ aufbauen. Denn selbst ein Rembrandt, dessen Kunst scheinbar die eines „Anti Laokoon“ ist, konnte nur durch seine bewusste Kontrastkomposition von Licht und Schatten zu ähnlichen Resultaten gelangen. So nehmen denn wir das Bild Liebermanns zwar als eine sehr achtbare, nicht aber ganz gelungene Leistung hin, zugleich aber als einen Beweis dafür, wie sehr der Künstler die anfangs von einigen Naturalisten der Kunst gesteckten Grenzen zu durchbrechen willens ist. Sein aus diesen Bedingungen entstandenes Bild wirkte von weitem, nicht in der Nähe; von weitem, da man nicht mehr genau sah, worum es sich handele und man nur noch die Bewegungslinie wahrnahm. In der Nähe packte uns diese ja auch, nicht aber der Grösse entsprechend, die man mit einem solchen Vorgang in der

Idee verbindet. Die dem Papst zujauchzende Menge wirkte in ihrer Realistik zu proletarisch — was sie ihrer Herkunft nach sein mag —, doch erdrückte sie dadurch die Idee, welche der Mittelpunkt der aussergewöhnlichen Versammlung ist; so wie die Gruppe sich in der Nähe gab, hätte sie eher das Gedränge vor einem Wahllokal sein können. Der religiöse Zug, den impressionistische Formbeobachtung nicht zu beseelen vermag, fehlte, und von Künstlern des letzten Jahrhunderts hätte wohl Rethel allein sich zu ihm aufschwingen können. Man erinnere sich seiner „Schlacht bei Cordova“ im Aachener Kaisersaal oder des „Einzugs in Pavia“; wie ist da heldenhafte Grösse erfasst und doch so wirklich, dass wir uns auf dem ersten Bilde in der tollsten Raserei der Schlacht sehen. Aber keine naturalistische Einzelbeobachtung des modernen Krieges hätte den Maler je befähigt, diesen Eindruck glaubwürdig zu machen. Es wäre hier vielleicht die Stelle, näher zwischen „Eindruck“ und „Ausdruck“ zu unterscheiden. Die Akademiker, die das Gesetz der klassischen Kunst ihrem Aftersinne nach handhabten — wir sprachen im II. Kapitel darüber — gingen nur auf einen hohlen Eindruck; was war natürlicher, als dass die jungen Naturalisten auf ungebundenen, vom Leben getragenen Ausdruck hinarbeiteten! eine monumentale Kunst aber verlangt eine

Einigung beider; der lebendige Ausdruck muss in ihr zum harmonischen Eindruck geschlossen und gesteigert werden. Man hatte infolge dieses Mangels dem Bilde Liebermanns gegenüber nicht die Empfindung, an geweihtem Orte zu sein, ahnte nicht die Nähe der Heiligkeit. Der Vorgang könnte eben nur aus der Idee, ganz unabhängig von der Tatsächlichkeit, rekonstruiert werden. Man roch auf dem Bilde Liebermanns zu viel schlechte Kleider, man wurde an einen Sozialistenkongress erinnert. Und doch war auch ein Kirchliches in der Stimmung; aber derart, wie der moderne Skeptiker dem Treiben der Kirche zuschaut: der Glaube fehlte. Davon abgesehen, hatte der Künstler in der Erfindung der Bewegung eine Leistung gegeben, die keinem Deutschen der letzten Jahrzehnte gelang; auch Menzel nicht, dessen Gruppen hiergegen kleinlich, brillenhaft-anekdotisch sind. Liebermanns Bild hatte Rhythmus; aber nicht genug. Es gab noch zu viel. Ein Rethel würde, um den Eindruck zu erreichen, die Figuren auf ein Drittel beschränkt haben. Obgleich Liebermann nun auch komponiert hat — man beachte das bewusste Verwenden der aufstrebenden Gesten in Parallellinien (hier ist beinahe zuviel geschehen, denn eine Figur streckt in der Begeisterung wohl kaum zugleich einen Arm nach oben und den anderen zurück) —, hat er doch nicht

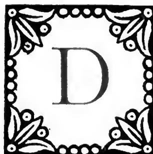
„SCHULGANG“ 1897.



genug im reduzierenden Sinne getan. Dabei ist die Gruppe voll feiner Einzelzüge, die nicht herausfallen und trotz allem in der Empfindung stark. In der Farbe kontrastiert das Schwarz der Kleidung zu den blonden Mädchenköpfen — echt Liebermannsche Töne — und darüber flattert das Blau-Weiss-Rot der Fahne. Auf manch hagerem Gesicht steht bleicher Fanatismus. Und das Ganze schwankt, wie eine solche Menge meerartig zu schwanken pflegt, bis ins äusserste Ende der Kapelle, da man den einzelnen nicht mehr zu unterscheiden vermag, und ein grauweisses Licht darüber schwebt, das sich in dem klaren Weiss der zu unbedeutenden Figur des Papstes zu sammeln scheint.



IX.


IE VERANLASSUNG LIEGT nahe, den graphischen Teil der Produktion eines Künstlers wie Liebermann gesondert durchzunehmen. Das Kapitel der Handzeichnungen ist ein sehr bedeutendes in der Geschichte der Künste und ihre jedesmalige Art wie deren Verlauf aufschlussreich für das ganze Gebiet. Die Handzeichnung ist ein Barometer für die im Augenblick herrschende Malart. Ja, man möchte sagen, dass sie erst mit dieser den letzten Grad der Vollkommenheit erreicht, denn Selbstzweck ist sie eigentlich erst mit Rembrandt, der auch das Wesen des Malerischen der letzten Vollendung zuführt. Dürer war so viel Zeichner, dass er als Maler noch zeichnete; Rembrandt war so viel Maler, dass er als Zeichner noch malte, und doch scheint uns seine Kunst der Zeichnung einen noch höheren Grad der Vollkommenheit einzunehmen als die Dürers, weil sie mit weit

geringerem Aufwand arbeitet. Im 19. Jahrhundert stand die Handzeichnung unter den verschiedensten Einflüssen. Sie begann klassizistisch und geriet unter den Nazarenern in die Abhängigkeit Italiens, um in ihren schwächsten Tagen, denen der Historienmalerei, ihre ganze Bedeutung einzubüssen, bis einige der modernen Naturalisten sie wieder zu Ehren brachten und als Selbstzweck wenigstens auf dem Gebiet der Radierung und der Lithographie, Gebiete, auf denen sie in allerjüngster Zeit einen starken Aufschwung nahm. Was aber auf die ersten zwei Drittel des vergangenen Jahrhunderts fällt, so müssen wir zugeben, dass in ihnen trotz der Abhängigkeit der Künstler von Italien von den heute als Maler veraltet erscheinenden Nazarenern — abgesehen von dem vereinzelt dastehenden Chodowiecki und Schadow — doch das Beste geleistet wurde. Sie waren vortreffliche Zeichner. In Frankreich ging die Entwicklung anders vor sich; dort setzte bald nach der dem Empire folgenden Romantik eine von England ausgehende Zeichnerschule ein —, während die klassische Linie in Ingres, diesem helleuchtenden Stern, noch einmal ihre Auferstehung feierte —, die in dem genialen Spötter Daumier einen der grössten Künstler des Jahrhunderts und Vorläufer des Impressionismus hervorbrachte, um in der Kunst der Forain, Steinle, Toulouse

de Lautrec auszulaufen. Die grossen malenden Impressionisten aber haben die Zeichnung fast nicht als Selbstzweck gepflegt, und auch in Deutschland ist Liebermann gegen Leibl und Trübner eine Ausnahme, von denen der eine sich allerdings, doch mehr aus malerischer Absicht, der Radierung zuwandte. Der Grund muss darin gesucht werden, dass die Zeichnung, so man sie als Selbstzweck ansieht, einen gedanklichen Ausgang verlangt, den die Impressionisten mieden, während bei Liebermann anfangs ihr Ursprung eher in einer technischen Schwerfälligkeit anzunehmen ist; er fertigte zu seinen Bildern zeichnerische Vorstudien an, wie wir sie bei den malenden Impressionisten in Frankreich kaum finden, bis er die Zeichnung in der Radierung und Lithographie als Selbstzweck behandelte.

Aus dem Beginn der siebziger Jahre, da den Künstler eine breite und schwarzbraune Malart fesselte, sind einige Handzeichnungen auf uns gekommen, die im Gegensatz zu dieser einen auffallend zarten, lineartastenden Strich zeigen, der in gleichmässigen Werten mit geringem Nachdruck die Merkmale einer Figur angibt, so dass die Bleistiftstudie der alten Frau zu den „Konservenmacherinnen“ direkt an die Leiblsche Zeichenart erinnert. Die Zeichnung nach einer Frau mit

BADENDE JUNGEN 1900
PRIVATBESITZ.

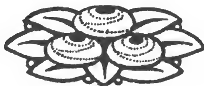


Kind auf dem Schoss, mehr noch die zum „Altmännerhaus", sind verwandten Charakters. Der Künstler hat in ihnen das deutliche Bestreben, das Stoffliche, z. B. die knittrigen Runzeln der Haut, in der charakterisierenden Linie sehr subtil nachzuziehen, wie es recht eigentlich bei den Genremalern üblich war und zur detaillierenden Manier seiner zweiten Epoche sehr wohl passen würde. Grösse und Gewandtheit des Strichs kann man diesen frühen Blättern nicht nachrühmen. In einer Studie zur „Schusterwerkstatt", da es galt, die Tätigkeit der Armmuskulatur hervorzuheben, markiert er sich schon schärfer, indem der Künstler in diesem Arm das Wesentliche zum übrigen stärker herausarbeitet. Die Studie zu jener sich bückenden Figur der „Holländischen Waisenmädchen" aber sagt uns, wie der Künstler mit wenigen Mitteln einen Menschen in den Hauptmerkmalen seiner Funktion zu fassen versteht. Es ist an den Zeichnungen dieser Zeit nichts Bravourhaftes, nichts Geniales; aber es sitzt alles auf dem rechten Fleck, und nichts ist zu viel in ihnen. In den landschaftlichen Studien der achtziger Jahre (einige von ihnen erschienen in der Liebermannmappe bei Cassirer) tritt zuerst eine mehr malerische Art des Striches hervor, die einmal ihre Ursache im Gegenstand — das Sehen des ferngerückten Bildes bedingte einen mehr impressionistischen

Vortrag —, dann im Material, der Kreide, ihren Grund haben mag; wir erwähnen den „Holländischen Kanal“ und die Zeichnung „Im Walde“ aus dem Kupferstichkabinett zu Dresden. In ihnen ist zum erstenmal zeichnerisch auf Ton hingearbeitet. Diese beiden Seiten der Zeichnung wechseln nun untereinander; im Figürlichen bricht oft spät das Lineare wieder durch, während in den landschaftlichen Darstellungen mit Staffage das malerische Sehen mehr und mehr wirkt oder beide gepaart sind wie in dem vorzüglichen Blatte „Junge mit Ziegen“ von 1889 und im Besitze der Nationalgalerie, dem tatsächlich etwas von Rembrandtscher Sicherheit eignet; man beachte vor allem, wie die Ziege links mit wenigen Flecken und Strichen in ihren Hauptpunkten festgehalten ist und dann der Knabe selbst; doch es gibt, wenn wir nicht sehr irren, eine zweite Fassung des Blattes, die nicht annähernd so stark ist. Ende der neunziger Jahre wird der zeichnerische Vortrag Liebermanns immer breiter und toniger, so dass im Landschaftlichen die Linie vollends verschwindet. Unter den Vorwürfen zu seinen Handzeichnungen finden wir durch alle Phasen Skizzen zum Bilde seiner Tochter wiederkehren, die der Künstler in jedem Alter und in jeder Situation zu zeichnen liebte, Blätter, die er, falls

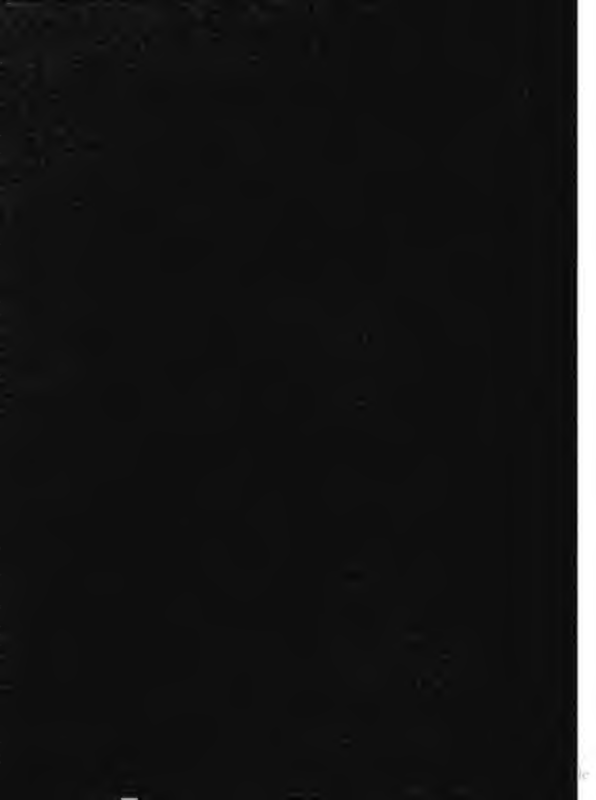
sie früher in anderen Besitz übergegangen waren, heute zu hohem Preis zurückzukaufen pflegt. Inzwischen hatte er sich fleissig der Radierung ergeben, deren Platten von seinen Handzeichnungen darin abweichen, dass sie in erhöhtem Grade Selbstzweck sind, jene aber teils noch Vorstudiencharakter tragen. In den Radierungen strebte der Künstler durchweg bildmässige Wirkung und Geschlossenheit des Vorgangs an, und manches Motiv, das wir aus seinen Bildern kennen, fand hier mit Meisterschaft seine zeichnerische Wiederholung, so das der „Badenden Knaben". Beinahe von grösserem Reiz als in der Handzeichnung sind ferner die landschaftlichen Szenen seiner Radierungen; wir erinnern an die „Strandhäuser", vor allem aber an das „Stranddorf", jene Kaltnadelarbeit, in der mit kaum andeutenden Mitteln soviel ausgedrückt ist; die weite Eintönigkeit der Düne, die Unendlichkeit des Himmels, das verschwindende Dorf zwischen beiden. Um auch in der Radierung den malerischen Ausdruck zu erzielen, pflegt der Künstler mit Vorliebe das Vernimou-Verfahren, das dem Strich Weichheit verleiht, indem man durch ein aufgelegtes Seidenpapier in die präparierte Platte zeichnet. Nach 1900 erlebt dann auch die Handzeichnung Liebermanns, wie seine ganze Kunst, eine

tiefgreifende Wandlung; der Strich tritt in den Vordergrund, doch breit, weich und fest. Etwas Rembrandtsches ist in ihm. Schon die kleinen landschaftlichen Blätter, die der Künstler 1902 aus Rom heimbrachte, deuten diese Wandlungen leise an. Das Scharfe, Eckige des Strichs ist vollauf gewichen, und in weichen, breiten Runen, die eine Figur in einer einzigen Kurve vom Scheitel bis zur Sohle umreissen, ist die Szene hingeschrieben. Dieser Art brachte er eine reiche Ernte an Strassenbildern im Sommer 1905 aus Amsterdam heim. Und das Bravourhafte, Geniale, das wir anfangs in der Handzeichnung des Künstlers vermissten, jetzt ist es offenbar.





Bildnis des Wirkl. Geheimen
Oberregierungsrats Dr. Wilhelm Bode



X.



IR SAGTEN, DASS ZU BEGINN der neunziger Jahre — dieses Jahrzehnt trug bekanntlich den weniger programmatischen Charakter und wechselte die voraufgegangenen Resultate untereinander aus — bei Liebermann das Porträtmalen einsetze. Bis dahin hatte er, Millet und den Holländern gleich, dieses Gebiet nicht gepflegt, obwohl die grossen französischen Impressionisten fast ohne Ausnahme als Porträtisten begannen, um als Landschafter zu enden; sein erstes Porträt, das Selbstbildnis als Koch, datiert freilich als einzige Ausnahme weiter, an den Anfang der siebziger Jahre, zurück. Wir können uns mit dem nicht sonderlich geschmackvollen Vorwurf, der zudem als Malerei unbedeutender ist als irgendein Bild des Künstlers, wenig befreunden. Der Umstand, dass der Künstler so spät sich dem Porträt zuwendet, die französischen Impressionisten, an die er freilich auch erst spät An-

schluss fand, aber davon ausgingen, gäbe vielleicht noch Anlass zu einer wertvollen psychologischen Analyse. Sein erstes Porträt stammt dann vom Jahre 1890 und ist die Handzeichnung, die den Geheimrat Bode darstellt. Sie erschien seinerzeit im „Pan" und wurde allgemein gelobt; der Gelehrte sitzt nachdenklich im Stuhl, eine kleine italienische Bronze in der Hand. Möglich, dass der Direktor Bode damals so aussah, uns will heute, nachdem wir das Bodeporträt von 1904 kennen, die Zeichnung nicht mehr recht imponieren. Sie charakterisiert ja zweifelsohne ausdrucksvoll einen Kopf — doch nicht ohne das Tastende und ein wenig Kleinliche der ersten Zeichnungen —, das letzte Porträt erschliesst uns jedoch den Charakter dieses Mannes in so überzeugender Weise, dass wir an jene nicht mehr zu glauben vermögen. Im gleichen Jahre malte er das damals viel angefeindete Bild des Bürgermeister Dr. Petersen für die Hamburger Kunsthalle, das das Kuratorium einstimmig ablehnte und von Hugo Vogel wiederholen liess, so dass das Bild Liebermanns jahrelang im Keller warten musste, wie einst das „Gefilde der Seligen" Böcklins in Berlin auf Wunsch einer Kaiserin. Heute paradiert das Porträt unter der stattlichen Zahl der jüngsten Werke des Künstlers und mutet ziemlich veraltet, nicht sehr frei im Strich und

unrein in der Farbe an, nehen den Glanzleistungen seiner letzten Jahre. Auch in der Auffassung ist es vielleicht nicht sehr zutreffend für den alten Herrn, den wir allerdings nicht kennen, indem es sich in der Auffassung an den Stil alter Vorbilder anlehnt; jedenfalls spricht nicht annähernd in dem Masse eine individuell erfasste Persönlichkeit aus ihm, wie dies bei den neueren Bildern Liebermanns so schlagend der Fall ist. Das Pastellporträt Hauptmanns, vom Jahre 1892, sahen wir leider nicht im Original; nach der Reproduktion zu urteilen, wirkt es nicht sehr; zwar ähnlich, doch zu einem endgültigen Porträt dieses Dichters etwa so, wie der erste Bode Liebermanns zu dem zweiten. Die Formen scheinen uns in diesem Kopfe verallgemeinert und derber; der etwas hilflos-sensitive Zug des Dichters aus dem Gesicht des allerdings im Umriss knochigen Schädels verwischt und durch Kraft ersetzt. Einer weit exzeptionelleren Leistung begegnen wir im gleichen Jahre in dem Porträt von Liebermanns Frau. Als Pastell ist es koloristisch von grosser Distinktion und als Bild fein komponiert im Lineament mit seinen vielen Horizontalen, die die Lage der Dame im Stuhl zur Brüstung der Veranda ergibt. Dieses Feinlinige und Eckige setzt sich selbst bis in den Kopf der

Liegenden fort, und wenn wir uns in diesem Augenblick der derben Aquarellstudie erinnern, die der Maler im Jahre 1885 nach seiner Frau entwarf — ausser dem ersten Selbstporträt schuf er also vor 1890 doch noch eine Porträtskizze —, so wissen wir nicht, ob diese Feinlinigkeit gerade die Ähnlichkeit des Kopfes trifft oder auch ihn verallgemeinert. Trotzdem hat es den Anschein, als ob unter diesen ersten Porträten, wenn wir nun an das Doppelbildnis von des Künstlers Eltern vorgreifend denken, wie nicht selten bei Malern, die der eigenen Familie die besten seien. Was liegt auch näher, da der erst werdende Porträtist noch keinen so zu erkennen vermag, wie seine Angehörigen; ohne besonders viel Scharfblick öffnet sich ihm ihr Wesen, während, dem Zug der Zeit entsprechend, er die übrigen Porträts mehr nur nach der malerischen Seite hin zu lösen bemüht war. Wie erstaunlich ist demnach seine Entwicklung, sowie wir auf die jüngsten blicken! Die verhältnismässig konventionellen, etwas schläfrigen Züge des alten Virchow, an denen nur die feine Bildung der Stirn auf Gedanken schliessen lässt, erfasste der Künstler 1894 hingegen bis in die Haltung gut; es ist der rechte Typus des Stubengelehrten, dessen Äusseres auf den ersten Blick dem eines Schusters zum Täuschen ähnlich sieht. Das Porträt



„MEIN ATELIER" 1901
PRIVATBESITZ IN DRESDEN.

des Dichters Grisebach ist lebendig, das des Fontane vielleicht sehr ähnlich, im Strich der Kreidezeichnung aber nüchtern. Sehr lebendig wirkt ferner das aus dem gleichen Jahre, 1896, datierende Brustbild der kleinen Tochter des Künstlers. Und auch der Kopf des alten Meunier ist ausdrucksvoll. In dem Bildnis der Tochter sind die festen, rundlichen Kinderzüge einfach und im wesentlichen — Augen, Nasloch, Mundwinkel — und frisch, wie im spontanen Eindruck gegeben. Der Meunier ist gut, weil die Zeichnung, skizzenhaft, einen Eindruck mit wenigen breiten Strichen festhielt; freilich scheint uns, wenn wir uns anderer Bildnisse des Bildhauers erinnern, das von Liebermann doch mehr nur das Äussere, nicht das Geistige des bedeutenden Vlaamen zu betonen.

Die besten Porträts des Künstlers, wie ja seine reifsten Malereien überhaupt, entstanden jedoch erst nach 1900, und es ist geradezu erstaunlich, welchen Aufschwung er nun als Portsätist nimmt. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sehen wir ihn bewusst und prinzipiell fortschreiten, mit der Stoffwahl die Ausdrucksmittel mit diesen jene ändern — hier klafft aber ein weit stärkerer Unterschied als auf den anderen Gebieten; die entscheidendsten Akzente seiner Entwicklung liegen hier. Liebermann begann als Porträtist ziem-

lich trocken, nun wird er mit einem Schlage geistreich. Eignete den früheren Bildnissen nicht selten ein mühsamer gequälter Zug — der in der übrigen Produktion vielleicht nicht als solcher auffällt —, nun kommt ihnen das momentane Erfassen zugute, das wir schon in seinen letzten Handzeichnungen konstatierten. Es scheint also, dass die Entwicklung und Reife, die der Künstler in den letzten Jahren durchmachte, auf keinem Gebiet so ausschlaggebend wurde wie auf diesem. Befähigte ihn dieses unmittelbare Festhalten der Situation, die Persönlichkeit im Grundzug ihres Wesens wiederzugeben, so verhalf die bis zur Mühelosigkeit ausgeglichene Malweise und das Streben nach formaler Grösse, das ihn um diese Zeit aufs neue ergreift, das Ganze zu einem bedeutenden Eindruck zu steigern. Die hervorragendsten Bildnisse dieser Art sind gewiss die der Hamburger Kunsthalle und das des Fürsten Lichnowski. Zeitlich vorher liegen noch zwei andere, die vielleicht nicht ganz auf dieser Höhe stehen und sich in ihren Qualitäten gewissermassen ergänzen. Es gelangte 1904 auf die Ausstellung der Sezession ein Selbstporträt und 1905 der Bode. Wir sagen, dass diese Bildnisse einander ergänzen, weil das eine malerisch, das andere psychologisch vollendet erscheint. Psychologisch, als Wiedergabe der Persön-

lichkeit, dünkt uns nämlich dieses Selbstporträt — zwischen ihm und dem als Koch liegt noch ein weniger bekanntes — nicht einwandfrei. Es ist nicht unbedingt ähnlich, gibt mehr nur eine Linie dieser Persönlichkeit, aber darum vielleicht gerade in dieser hohen malerischen Feinheit und in dem vornehmen graugedämpften Kolorit. Der Bode, diese erschöpfende Darstellung einer Persönlichkeit, ist demgegenüber als Malerei nicht ganz so fein, eine Feinheit, die allerdings in der Pastellskizze zu diesem Bilde zu konstatieren war. In der Komposition ist das Bild in seiner äussersten Sachlichkeit und Geschlossenheit nicht zu übertreffen. In der Farbe blond und verschmolzen im Ton; ein beinahe ausgewässertes, nicht direkt sympathisches Blond, wozu das Original den Künstler zwang, und das ihm gerade nicht sehr liegt. Aber sonst restlos. Von absoluter Ähnlichkeit. Auf den ersten Augenblick sieht man: dieser Mann ist kein Künstler, nicht einmal durchaus Gelehrter; er ist zuerst Beamter. Aber die Stirn zeigt sich uns als ein Gehäuse feiner Gedanken an, während der Mund die ganze Korrektheit und stilistische Trockenheit des Geheimrats verkündet. In den Hamburger Porträten finden wir nun die malerischen und psychologischen Eigenschaften dieser beiden Bilder in gleichem Grade geeint.

Wir erwähnten schon zu Beginn dieses Kapitels, wie die modernen Maler das Porträt auf die Stufe der Stillebenmalerei herabgedrückt hätten, indem sie es ihren Prinzipien gemäss, die allen seelischen Problemen geflissentlich aus dem Wege gingen, auf die Wirkung des malerischen Eindrucks beschränkten, und wie Liebermann anfangs dieser Richtung nicht fern stand. Kein Gebiet nun konnte so leicht von der Unhaltbarkeit der These, dass der Vorwurf nichts, die Mache alles sei, überzeugen wie das Porträt. Hier muss jeder einsehen, dass die Wiedergabe komplizierter Individuen reizt, höhere Anforderungen an den Maler stellt, und einen weiteren Grad der technischen Qualität ermöglicht. Und wir sehen Liebermann nun diese drei Persönlichkeiten in dieser Richtung anfassen, und diese drei so entgegengesetzten Individualitäten seine Kunst beeinflussen und steigern. Scheint es doch, als habe die massive Gestalt des Herrn von Berger den Künstler zu einer gewissen Monumentalität im Aufbau und malerischem Vortrag angeregt. Denn wie der Gegenstand dem Kritiker den Standpunkt aufzwingt, so dem Künstler den Impuls zum Rhythmus. Es sind diese drei Porträts wohl die besten, die in den letzten Jahren in Deutschland geschaffen wurden. Der Künstler hat die Darzustellenden in ihrem persönlichsten



„AM MEERESSTRANDE" 1901
PRIVATBESITZ.

Moment erfasst. Man beachte nur die jedesmalige Auffassung von Kopf und Händen. Da sitzt der Herr von Berger in seiner jovialen Art wie ein schnaufendes Flusspferd, die plumpen, doch nicht geistlosen Flossen im Schoss. In seinem verfetteten Hals ist ein Lachen stecken geblieben. Und dann das Kolorit; der fröhliche Gegensatz der weissen Weste und blauen Jacke, und wie er die Zigarre hält! Der Fürst Lichnowski ist dagegen in seiner kränkelnden Aristokratenhässlichkeit — er windet sich förmlich wie ein Wurm auf dem Stuhl — der verfeinerte Mensch der Inzucht und geistigen Überlegenheit. Dr. Strebel, die Hände auf dem Knie verschränkt, ist der solide Bürger, dessen Trockenheit sich selbst auf das Lederartige des Kolorits erstreckt.

Die anspruchvollste Arbeit, die dem Künstler nach seiner eigenen Aussage eine ebenso schwierige wie dankbare Aufgabe stellte, füllte das Schaffen dieses Sommers aus, und wir werden sie wohl im nächsten Jahre auf der Ausstellung begrüssen können. Wiederum im Auftrage Lichtwarks schuf er für die Hamburger Kunsthalle ein Gruppenporträt, neun Figuren, in deren Mitte Brinckmann, der Direktor des dortigen Kunstgewerbemuseums, eine Rede haltend, steht.

XI.



SO HÄTTEN WIR DIE VERSCHIEdenen Phasen der Kunst Max Liebermanns durchstreift und es bliebe uns noch, seine literarische Produktion zu würdigen. Denn nicht nur, dass er hin und wieder sein ästhetisches Programm schriftlich formuliert oder in hitzigen Kampfreden, mit denen er die Sezession zu eröffnen pflegt, festlegt, an ein geschickt gewähltes Zitat eines grossen Mannes anknüpfend, er ist auch kunstkritisch tätig gewesen, indem er über den französischen Maler Degas und über den Holländer Israels eine Studie schrieb. In der ersten, deren Text ursprünglich im „Pan“ erschien, bekennt er offen, dass die Kunstschriftstellerei doch nicht so leicht sei, wie er geglaubt habe, mag er auch sonst nicht allzuviel Respekt, wir können es ihm nicht verübeln, vor den Journalisten haben. Diese kleinen Abhandlungen über Degas und Israels sind gut, gerade ihrer Knappheit und Sachlichkeit wegen;

doch ein Schriftsteller würde wohl kaum mit ihnen den Erfolg erzielt haben, der dem berühmten Maler zuteil wurde. Programmatisch sind diese beiden Arbeiten jedoch nicht, sie beschränken sich darauf, das Wesen der gefeierten grossen Maler zu schildern, wobei der Künstler in das Werk des Israels vielleicht noch tiefer eindringt, als in das des Degas, weil ihn die Liebe zu jenem Meister führt. Es fällt auf, wie häufig Liebermann in diesen Arbeiten das Wort „Empfindung“ in den Mund nimmt. In der folgenden Arbeit, einem Aufsatze über zwei Holzschnitte von Manet, kehrt dieses Wort freilich nicht wieder, in ihm wird der Begriff „Form“ ausdrücklich erläutert. Man beruft sich heute wohl zuviel auf das Formproblem der Kunst; oder, wenn man auch in dieser Hinsicht nie genug tun kann, so vergisst man doch seine Ergänzung: der heutigen Künstlergeneration fehlt die Rauschstimmung des Erlebnisses, der Begeisterung, die eine ganze Generation umfasst, indem sie aus ihrem innersten Mark stammt. Die ersten Impressionisten um Zola kannten diesen Rausch noch; die Kunst war ihnen nicht nur eine Sache der Optik; sie arbeiteten wie in pantheistischer Extase, glaubten sich Künder eines neuen Evangeliums. Dabei waren die technischen Neuerungen ein Selbstverständliches. Ach,

als wir das „L'œuvre“ zum erstenmale lasen! — Die Kunst der meisten jungen deutschen Impressionisten von heute — es gibt nur wenige Ausnahmen — ist dagegen eine nüchterne Ateliermache, wie die ihrer akademischen Vorgänger. Die Theorie des deutschen Impressionismus, dass das Auge allein das Kunswerk forme, ist somit falsch, der ganze Mensch sieht. Denn am Anfang aller Kunst steht das Gefühl und der Dichter drückt dieses mit Worten, der Musiker mit Tönen, der Maler mit Farben und Linien aus: eine bildende Kunst, die hierauf verzichtet, ist zum mindesten nicht jugendlich! Will sie dieses ihrem Prinzipe nach aber dennoch sein, so weist sie ein Manko auf und das trifft viele der jungen deutschen Impressionisten; der Impressionismus ist eine jugendliche Kunst und kann ohne starkes Gefühl nicht leben. Erst die abstrahierende Kunst des Alters, die auf Empfindung und somit auf Farbe bis zu einem gewissen Grade verzichtet und sich der Linie bedient, kann in den reinen Formen leben, die das Gefühl vollends aufzehren. Ein Impressionist, der starke Gefühlselemente verleugnet, ist daher genau so Epigone, wie der Akademiker der Antike gegenüber. Liebermann sagt in jenem Aufsatze über Manet: „Darin beruht die Poesie der wahren Malerei:

„VENEDIG“ 1902



mit den ihr eigenen Ausdrucksmitteln, d. h. mit der Zeichnung und Farbe das Gefühl von Licht und Luft uns vorzuzaubern, sonst ist sie vielleicht Poesie oder Musik, keinesfalls Malerei". Darin steckt ein Trugschluss. Sie bleibt Malerei, solange sie sich der Ausdrucksmittel von Zeichnung und Farbe meisterhaft bedient, auch wenn sie ein anderes als das Gefühl von Licht und Luft vorzaubern will, nämlich das Wesen der Dinge. Von den Impressionisten fasste in erster Linie Manet — wenn auch begrenzt — das Wesen der Dinge, handele es sich nun um einen Fliederstrauss oder um eine Melone; unsere Jungen aber sehen auf dem Flieder nur Licht und Luft und nehmen der Pflanze den Charakter. Und wie Manet den Flieder und die Melone empfindet, so wäre ein stärkerer Künstler auch fähig, einen sterbenden Heiligen darzustellen, ohne die Grenzen der Malerei zu überschreiten. Und dadurch z. B., dass Böcklin Fabelwesen schafft, greift er nicht, wie Liebermann meint, unerlaubt in das Gebiet der Poesie; es kommt nur darauf an: ist das Fabelwesen linear und koloristisch so glaubwürdig gemacht wie das einfachste Sujet, etwa ein zu malender Apfel. Die Künstler unserer Tage studieren die Natur ihrem inneren Gehalt nach zu wenig (Böcklin verstand das noch), im Handumdrehen

malen sie ein Bild, statt einer besonders tief erlebten Naturstimmung durch Jahre nachzugehen, um sie zu einem einzigen Bilde zu verdichten; so allein entstehen unsterbliche Kunstwerke. — In einem ferneren Aufsatz „Die Phantasie in der Kunst“ versucht Liebermann diesen Begriff in einem ähnlichen Sinne zu lösen, indem er gleichfalls nach der obenerwähnten Methode zwischen malerischer und literarischer Phantasie unterscheidet; wir können den Unterschied nicht im Sinne Liebermanns gelten lassen und sind der Meinung, dass das Meiste, was er unter „Phantasie“ rubriziert, bisher mit dem Wort „Gefühl“ gedeckt wurde oder doch höchstens die ersten Regungen der Phantasie ausmacht, deren es dann viele Gradstufen gibt. Es rubriziert gewiss schon die erste, künstlerische Sehbewegung des Auges, die einen Einzelwert in einen malerischen oder formalen Gesamtwert umschafft unter dem Begriff „Phantasie“; doch von da an geht es aufwärts zu den kompliziertesten Schöpfungsakten. Das Formproblem in der bildenden Kunst hat Liebermann dann abermals in der Sezessionsrede vom Frühling 1906 betont, indem er sagt: „Form ist Inhalt“; wir möchten sagen „Inhalt ist Form“, wobei man „Phrase“ nicht mit „Inhalt“ verwechseln darf. Auch diesmal unterstrich Liebermann wieder den Satz, dass das „Was“ in der

Kunst gleichgültig, das „Wie“ alles sei; und stützte sich in seiner Rede auf ein geschickt gewähltes Zitat aus Schiller. Schiller, der ideale deutsche Dichter, Schiller, dieser Schwarm aller Oberlehrer — die ihn freilich nicht selten missverstehen oder doch falsch anwenden —, als Eideshelfer der als sozialdemokratisch verschrieenen Sezession. Aber so extravagant, wie es auch klingt, es ist's durchaus nicht. Man vergisst nur zu oft, dass der Dichter über sein Jugendwerk die Worte „In tyrannos“ setzte und manches harte Wort gegen die wohllöbliche Obrigkeit fand. Und so lassen sich denn auch aus den „Ästhetischen Briefen zur Erziehung des Menschen“, auf deren 22. sich Liebermann beruft, manche Belege zum Programm der Sezession aufzählen und einzig und allein, weil Schiller, was selbstverständlich ist, das Wesen der reinen Kunst begriff und die Besten der Sezessionisten gewiss von einem Streben nach einer solchen erfüllt sind. Aber an den Früchten sollt ihr sie erkennen, und wenn Schiller die Resultate der Sezessionisten sähe, er würde sich doch vielleicht nicht ganz identisch mit ihnen erklären — was aber gewiss nicht gegen die Sezession zu zeugen braucht —, denn die Entwicklung der Kunst geht, wie wir anfangs ausführten, von der Empfindung des Naturalistisch-

jugendlichen in die des Ideell-männlichen, mit anderen Worten von der Produktion des jungen Goethe zu der des gereiften, vom naturalistischen zum klassischen Denken. Schiller stand aber zweifelsohne auf dem Boden des letzteren. Und wenn nun Liebermann den Satz zitiert: „Darin aber besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt", so heisst das nicht soviel, wie dass die Wahl des Stoffes vollends gleichgültig sei, noch weniger aber, dass alle tieferen, sich auf seelische Konflikte beziehenden Stoffe auszuschliessen wären. Sollte Schiller das gemeint haben, was durchaus nicht anzunehmen ist, so würde die Malerei aller grossen Epochen ihn widerlegen. Aber er hat dies auch nicht gemeint, wir können es ruhig annehmen, selbst wenn wir uns dazu noch seines Satzes erinnern: „Es ist offenbar Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmässigkeit in ästhetischen Dingen fordert." Die moralische Wirkung der Kunst, ihr ethischer Wert, resultiert nämlich nicht aus einem dem Werk zugrunde gelegten didaktischen Sprüchlein, vielmehr einzig aus der Meisterschaft, mit der der Stoff im ästhetischen Sinne befreiend gestaltet ist. Da aber liegt der Unterschied zwischen Schiller und den Sezessionisten: ihre meist auf die alltägliche Sphäre menschlichen

PORTRÄT DES FRÄULEIN RUETZ 1903.



Erlebens gerichtete Stoffwahl lässt eine formale Steigerung in diesem Sinne gar nicht zu; erst aus der Beziehung der Gegenstände untereinander ergibt sich der Wert eines Kunstwerkes, so dass, je mannigfaltiger und tiefer diese, je stärker jenes sein muss. Wenn wir uns nun auch nicht zu Schillers abfälligem Urteil über die holländischen Kleinmeister bekennen — wir schätzen ihre Tonqualitäten zu hoch ein —, so hat er doch ganz recht, wenn er die italienische Malerei (Rembrandt natürlich ausgenommen) höher anschlägt als die holländische. Es unterliegt keinem Zweifel, dass in der Sixtina die höchste Vollendung des Menschentums als letzte Summe aristokratischer Volkskultur ihren über alles Gemeine erhabenen formalen Ausdruck fand, wie nur ein Genie, das zugleich ein glücklicher Erbe ist, ihn gestalten konnte: so wiedererkennen wir nach einem übertriebenen Schwarm für die Primitiven die Sixtina als den glänzenden Solitär in der Krone italienischer Malerei und müssen nun zugeben, dass diese aus einer Völkermischung hervorgegangene Kunst der italienischen Renaissance, im Sinne des Menschentums wohl einen doch höheren Grad des Lebensrhythmus erreicht, als die rein nationale germanische. Und was die Sixtina betrifft: Völker täuschen

sich nie, nur der Einzelne ist im Urteil dem Irrtum unterworfen und neue Wahrheiten und Weisheiten gibt es nicht, die neuen sind nur ein Umweg zu den alten, gefestigten, unumstösslichen zurück. In diesem Sinne also unterscheidet sich Schiller von den Sezessionisten wesentlich. Dennoch sei mit Schiller und Liebermann zugegeben, dass in der Kunst die Form das Höchste sei. Die Sezessionisten aber, die die Nebensächlichkeit des Stoffes proklamierten, beschränken sich, dieser Freiheitsparole entgegen, auf eine sehr enge Wahl, indem sie alle höheren Stoffe ausgeschaltet wissen wollen. Warum viele von diesen grossen Stoffen der Darstellungsmöglichkeit unserer Zeit entrückt sind, haben wir an anderer Stelle dargetan, können es hier nicht wiederholen. Tatsache aber ist, dass gerade Liebermann — sein Papstbild beweist es — Drang nach solchen Stoffen verspürt. Denn je reicher ein Künstler ist, je mehr wird er sich Stoffe zum Vorwurf wählen, deren Inneres bedeutender geistige Kräfte verlangt. Früher meisterte die Malerei solche Stoffe, heute sind sie auch der Poesie entrückt: es ist leichter, einen „Fuhrmann Henschel“ als einen „Bismarck“ auf die Beine zn stellen.

Einst, als Liebermanns Kunst im Sinne einer Armenleutmalerei weitere Kreise schreckte, pflegte

man Uhde Liebermann überzustellen, indem man diesen für einen Maler des Drecks erklärte, jenen als einen Schöpfer reicher Empfindungswelten hinstellte; das Urteil war wahr und falsch zugleich: Liebermann ist zwar kein Maler des Drecks, doch den grossen Vorwurf im Schillerschen Sinne hat er lange vermieden, so wenig freilich Uhde in seinen religiösen Schöpfungen diesem gerecht wurde. Es ist jedoch bei Liebermann weniger als ein persönliches Manko, vielmehr als ein Zeitgebrechen, dieser Umstand anzusehen. Dass man ihm freilich einmal Uhde überstellen konnte, ist heute unbegreiflich; zumal wir — abgesehen davon, dass Liebermann von jeher der solidere Maler war — zwischen vielem, was er damals schuf, man erinnere sich des „Tischgebetes", und der Kunst Uhdes gar keinen Unterschied sehen. Doch wir vermissen nicht nur in diesem Sinne in der Kunst Liebermanns etwas — bei Leibl und Trübner ist es natürlich auch der Fall —; selbst den grossen Franzosen gegenüber gebricht es ihr in etwa an Leben und Unmittelbarkeit. Sie wirkt nicht derart, als organisches Kulturprodukt wie die Werke der Millet, Manet, Degas, Monet, Renoir. Sie hat etwas Sprödes, Intellektuelles. Die Keimwärme fehlt. Gerade wie in so manchem modernen Gehirn die verschiedensten

Richtungen materialistischer Weltanschauung sich stossen, ohne dass das Individuum aus dem Glauben an eine Sache produktiv werden könnte.

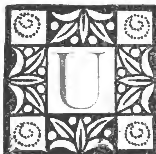
Die Franzosen sind aus diesem sinnlich-rezeptiven Materialismus heraus produktiv geworden, die Deutschen vermochten es nicht, deshalb verblieb bei ihnen die moderne Kunst eine sporadische Erscheinung.



LAWN-TENNIS 1903
PRIVATBESITZ.



XII.



NSERE ZEIT IST EINE ZEIT der Auflösung, es fehlt ihr die Einheit, der Glaube Aller an Eines, kurzum, das religiöse Denken, und darum ist ihr im Geistigen der Zug zur Grösse versagt, speziell im Künstlerischen. Jeder denkt, was er will, jeder auf eigene Faust und daher der übertriebene Respekt vor den Entdeckungen einer realistischen Zeit, die alles Frühere in den Schatten stellen soll. Das bedeutete auf dem Gebiet der Künste die namenlose Überschätzung der technischen Neuerungen — ohne die man heute noch ein eminenter Künstler sein kann, wie der grosse Frankfurter Fritz Böhle beweist — und von der die Franzosen tatsächlich nie befallen waren, und die in Berlin zu der tollen Ausgeburt des konsequenten Realismus vom Anfang der 90er Jahre führte, indem mit Ausrufungszeichen, Gedankenstrichen und Dialektgestammel die klassische Kunst übertrumpft werden sollte. So hatte die deutsche Dichtung das

grosse Programm des psychologischen Gesellschaftsromans, wie er in Russland, Frankreich und den skandinavischen Ländern kostbare Früchte reifte, für sich zurechtgelegt, dieweil man auf Shakespeare und Goethe mit vollendeter Gleichgültigkeit sah. Noch aber triumphiert Lear, Macbeth und Kleopatra in ihrer gigantischen Grösse, monumental und naturalistisch zugleich wie der ewig sprudelnde Born des Lebens und die Dramen Ibsens, die so hoch über allen verwandten Produkten der deutschen Dichtung dieser Zeit stehen, und die uns einst im heissen Gefecht des Tages hinzureissen vermochten, heute scheinen sie uns, trotz ihrer aussergewöhnlichen bühnentechnischen Wirkung dramatisierte Leitartikel, deren Stoff mit der Parole des Tages an Interesse verloren hat. Ibsen war gewiss der grösste seiner Epoche; er zerstückte die moderne Gesellschaft auf ihre paar Grund-Einer und band diese mit seltener Meisterschaft in dramatische Form. Aber heute kann er uns nichts mehr sein. Als wir Jünglinge waren, verstanden wir nicht, wie unsere Eltern diese Dichtung ablehnten; ihr Fehler war, dass sie nichts besseres an ihre Stelle zu setzen hatten, doch ihr Urteil traf im Grunde das Rechte und wir pflichten heute ihnen in soviel bei, dass wir einen zweiten Ibsen, der dem ersten vollends gleichkäme, gleichfalls ablehnen würden; so wenig

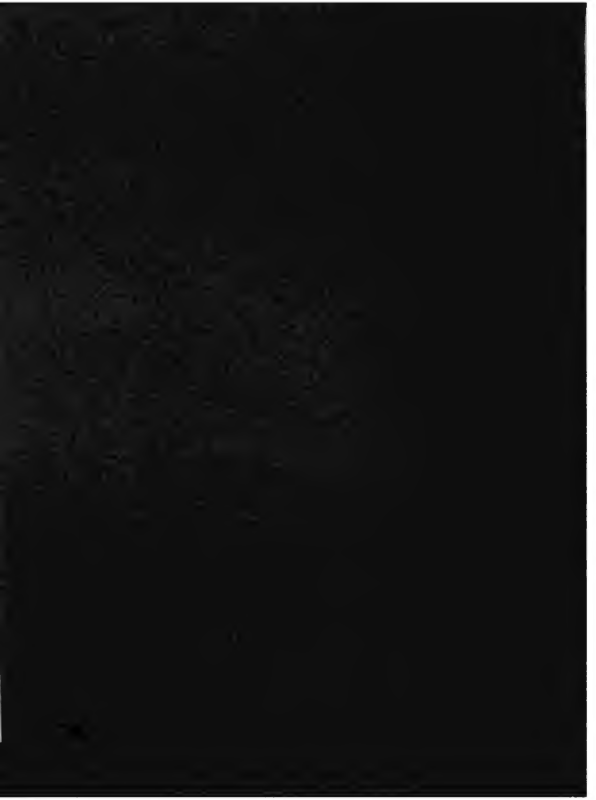
hat dieses Programm mit lebendiger, nährender Kunst zu tun. Und nun erst das deutsche Drama, das in seiner Kleinmalerei sich vom Wesen der tragischen Wirkung diametral entfernte, der Ibsen mit seinem mehr symbolischen Zug noch nahekam, derart, wie sonst nur die Zeit, den von allen Nebensächlichkeiten gereinigten Stoff adelt.

Der augenscheinlichste Nachteil jenes Denkens, wie es in dem Berliner Naturalismus seinen letzten Ausdruck fand, ist der, dass es jede Phantasietätigkeit lähmt, und dem Beschauer die Möglichkeit zum Weiterspinnen nimmt; ein Zug, der im ganzen Zuschnitt des modernen Lebens sein Echo findet. So tötet wohl nichts mehr die Phantasie wie die leichte Möglichkeit des Reisens, die heute jeden im Fluge in fremde Länder führt, und die Eindrucksfähigkeit vollständig entnervt hat. Die Menschen sehen heute zu viel und nicht nur in der Ausstellung — wo das viele Sehen übersättigt, ermüdet, das Genussvermögen schwächt und die Kritik ungerecht verschärft — sondern in jeder Beziehung. Die Möglichkeit, dass die Eindrücke einer empfänglichen Jugend eine Seele formten, ist heute unter dem raschen Wechsel vollends ausgeschlossen. Was war früher eine Reise nach Italien! Kehrte ein durch sie Beglückter als gereifter Mann in die Heimat

zurück, es knüpfte der neue Inhalt an die alten unversehrt gebliebenen Erlebnisse an, und der nähernde Strom der Empfindung durchzog den Organismus. Aus solchen Bedingungen konnten Kunstwerke reifen; die Genusskraft unserer Vorfahren bedingte ihre Schaffenskraft, an deren Stelle heute cerebrasthenische Hast und Unruhe getreten ist, als gälte es, mit dem nächsten Zuge das letzte Werk zu expedieren. Daher auch das frühe Verbrauchtsein der Meisten. Nur im Zustand vollständiger Gesundheit kann man aber sowohl Kunstwerke geniessen wie schaffen; und alle übertriebenen ästhetischen Bedürfnisse äusseren Komforts sind schon als Zeichen des Niedergangs zu betrachten, wie, gegen frühere Jahrhunderte gehalten — so seltsam es klingen mag —, das peinliche Reinlichkeitsbedürfnis, das keine frühere Zeit kannte und ohne dass wir nicht mehr leben können. Es ist gewiss löblich, aber wie alle hygienischen Forderungen als ein Zeichen der Schwäche anzusehen. Eine weitere Erscheinung dieses Schwächezustandes, der die Eolge des modernen Lebenszuschnittes ist, ist der, dass ein jeder, der einen leisen Drang zur Kunst spürt, im Grunde unfähig zu kräftigem Lebensgenuss, zur künstlerischen Betätigung selbst schreitet. Daher die namenlose Stümperei im Fach und die Verarmung



Professor Dr. Alfred Freiherr von Berger



des alltäglichen Lebens aus schlichtem, künstlerischen Empfinden, dem man dann abhelfen will, indem man dem Arbeiter billige Kunstdrucke nach modernen Bildern ins Zimmer hängt, statt dass ein jeder aus seinem Gebiet heraus sein Leben bis zu dem möglichen Grade kunstvoll gestalte, wozu keine Bildwerke vonnöten sind. Die Kunst steht ohnehin zuviel in der Öffentlichkeit und alle Versuche, dem Mangel an Geschmack abzuhelfen, dadurch, dass man gewaltsam Kunst ins Leben der einzelnen führt, sind unnütz; in den Zeiten, da das ganze öffentliche Leben künstlerisch gestaltet war, fanden sich Bilder nur in den Palästen, nicht in der Hütte, und es ist ein Widersinn, dem Arbeiter Lithographien an die Wand zu hängen — er versteht sie nicht, braucht sie nicht zu verstehen, soll sie nicht verstehen und den Kindern einen Botticelli in die Ammenstube: Das Leben muss aus dem Beruf des Einzelnen künstlerischen Stil erhalten, aus seiner Solidität heraus, seiner Sachlichkeit; Solidität und Sachlichkeit aber untergräbt jeder ästhetische Firlefanz.

Liebermann berief sich in seiner letzten Rede auch zur Verteidigung des Nackten in der Kunst auf Schiller — die Kunst habe mit Moral nichts zu schaffen — und so wahr dies ist, so bedauerlich es ferner ist, dass manches wirkliche Kunstwerk den Lex Heinze-Männern

in die Hände fällt, vielmehr solche vornehmlich jenen in die Hände zu fallen scheinen, wie viele Kunstdemolierungen und Denunziationen der letzten Zeit beweisen: es unterliegt keinem Zweifel, dass in unseren Tagen mehr denn je die Künstler sich, und aus der gleichen Schwäche, die wir vorhin schon für manch' anderen Missstand verantwortlich machten, dem Grobsinnlichen zuwenden: In früheren Zeiten war man im Leben derb, in der Kunst dezent; heute ist man im Leben schwach, und in der Kunst nicht selten frivol. Und so werden im Übermass Nuditäten preisgestellt, bei jeder Gelegenheit, und wo der Vorwurf es durchaus nicht verlangt; am meisten natürlich in den Regionen, die mit Kunst nicht das geringste zu tun haben und die sich die Verteidigung der wirklichen Künstler zunutze machen. Die Künstler berufen sich gern auf die Antike, bedenken aber nicht, dass die gewiss nicht prüden Griechen bis zur Venus Medici, einem Dekadenceprodukt, keine ganz nackte Frauenstatue schufen; bis zur Hüfte waren sie alle bekleidet. Der heutige Zustand aber untergräbt die Scham im Volke, der köstlichste Schatz edler Männlichkeit und Fond jeder Schöpferkraft; nur die unfruchtbare Dirne ist schamlos, und der negative, sich selbst zerfasernde und selbst bespiegelnde Ästhet steht mit ihr auf einer Stufe. Die

Kunst geht zweifelsohne vom Sinnlichen aus, wie jeder physische Genuss, es ist gar nicht anders denkbar, doch ihre Vollendung erreicht sie erst da, wo das rein Geistige ihrer Wirkung in uns das Gefühl der eigenen Unverletzlichkeit auslöst. So hat das Volk im Grunde ganz recht, wenn es einen grossen Teil der modernen Kunst ablehnt, doch es irrt in seinem entgleisten Geschmack, wenn es die pseudo-ideellen Werke der Zurückgebliebenen vorzieht; aber es ahnt mit unfehlbarer Sicherheit das Rechte und verwechselt nur das Surrogat dieser mit den unsterblichen Werken der Alten, die zu erreichen unserer Zeit nicht vergönnt sind, da der ganze Lebenszuschnitt die grosse künstlerische Begabung heute eher verkümmern lässt, als zu reifen vermag, während sie der auf Handel und Technik gerichteten Intelligenz den weitesten Spielraum lässt und den Soziologen zum Helden des Tages macht.

Welche Aufgaben bleiben der Malkunst denn nun voraussichtlich für die nächste Zukunft? —: Das Porträt und die Landschaft. Porträt und Landschaft werden bleiben und einem immer regeren Bedürfnis nachzukommen haben. So müssen wir uns bescheiden mit dem, was möglich ist, und die Schönheit, die der Impressionismus zu geben vermag, freudig hinnehmen, statt Unmöglichkeiten nachzutrauern, dem Verlust grosser

Zeiten, die nichts weniger zu ersetzen vermag, als ein stümperhaftes Epigonentum. Der Impressionismus ist recht eigentlich die Kunst für helle, freudige Wohnräume und Tempel entstehen in unserer Zeit ja nicht, deren wehmütigem Mitleiden die Aufgabe zufiel, Heimstätten für Menschen zu bauen, eine aus der Schwäche der Intellektuellen geborene, kränkelnde Regung, hinter der die Forderung der drohenden Masse wie eine Gewitterwolke steht.

Und die Kunst der Zukunft? Wird der Subjektivismus von heute der grossen Konvention weichen? Protestantische Genies, wie Shakespeare und Rembrandt, dürften auf unabsehbare Zeit ausgeschlossen sein. Wir sagten zu Beginn: Der Kampf zwischen Selbständigen und Zurückgebliebenen, wie er sich im letzten Jahrhundert abspielt, sei, im weiteren Sinne, der Kampf zwischen dem einzelnen, der auf eigene Faust denkt und Rom, das verallgemeinert, indem die Zurückgebliebenen sich, wenn auch vom Standpunkt der Produktiven sehr zu Unrecht, an das einmal verbriefte und geklärte Anschauungsmaterial halten, das protestantisch-individuelles Denken umzugestalten und zu überholen sucht im Ring der Entwicklungsmöglichkeiten. In diesem Sinn hat Rom — ganz abgesehen von der Kunst — danach getrachtet, über jede Volks-



SIMSON UND DELILA



sonderheit hinaus, der Menschheitsidee das Fundament zu legen; in der Kunst aber, speziell in der päpstlichen Renaissance, die das antike Formenmaterial flüssig machte, dafür den geeignetesten Stil gefunden, indem es als Fortsetzung des römischen Imperiums die gotisch-germanische Kunst erstickte und ein verallgemeinerndes Ideal an die Stelle setzte: aber wie nun im modernen Materialismus die religiös-protestantische Bewegung ausgelaufen ist, die der gotisch-germanischen folgt, so im Impressionismus, die von der deutschen Gotik über Rembrandt bis auf unsere Tage reichende germanische Kunst. Die nationale Kulturblüte scheint somit in Kunst wie Leben auf immer dahin, der Wechsel der Völker und Länder im Lauf der Jahrhunderte, in diesem Sinne die Mission erfüllend, durchmessen, so dass die Verallgemeinerung unaufhaltsam einsetzt, und Rom, dagegen gibt es kein Auflehnen, mit seinen Gedanken- und Formkonventionen seinen Siegeszug über die Welt antritt. Wir können nicht von ihm los, die rein germanische Kunst war eine Episode, wie die griechische eine solche war; Völker werden von der Menschheit verschlungen.

LISTE DER HAUPTWERKE

Im Atelier 1872. Privatbesitz in Berlin.
Die Gänserupferinnen 1873. Königl. Nationalgalerie in Berlin.
Die Konservenmacherinnen 1873. Privatbesitz in Berlin.
Der Witwer 1873. Privatbesitz in Berlin.
Die Invaliden im Lotsenhaus 1874. ?
Kartoffelbuddler 1874. Städt. Gemäldegalerie in Wiesbaden.
Im Rübenfelde 1876. Privatbesitz in Berlin.
Die Geschwister 1876. Privatbesitz in Mainz.
Kartoffelernte 1876. Privatbesitz in Berlin.
Kleinkinderschule. Privatbesitz in Essen.
Zimmermannswerkstatt 1877. Privatbesitz in Berlin.
Garten des Altmännerhauses in Amsterdam 1879. Königl. Gemäldegalerie in Stuttgart.
Mutter und Kind 1878. Privatbesitz in Hamburg.
Christus unter den Schriftgelehrten 1879. Privatbesitz in München.
Konservenmacherinnen 1879. Städt. Gemäldegalerie in Leipzig.
Altmännerhaus in Amsterdam 1880. Privatbesitz in Berlin.
Alte Frau am Fenster 1880. Privatbesitz in Essen.
Die Spinnerinnen 1880. Privatbesitz in München.
Brentano-Stift in Amsterdam 1881. Privatbesitz Berlin.
Die Klöpplerin 1881. Kunsthalle in Hamburg.
Schusterwerkstatt 1881. Königl. Nationalgalerie in Berlin.
Die Nähterin 1881. Königl. Gemäldegalerie in Dresden.
Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam 1881. Städelsches Institut in Frankfurt a. M.
Die Bleiche 1882. Privatbesitz in Berlin.

Kinderspielplatz im Tiergarten 1882. ?
Der Weber 1883. Privatbesitz in Berlin.
Münchener Bierkonzert 1883. Privatbesitz in Berlin.
Das Tischgebet 1884. Privatbesitz in Knoop (Holstein).
Holländisches Interieur 1884. Kunsthalle in Hamburg.
Holländische Waisenmädchen 1885. Kunsthalle in Hamburg.
Holländische Dorfstrasse 1885. Provinzialmuseum in Hannover.
Die Tochter des Künstlers 1885. Privatbesitz.
Schweinefamilie 1886. ?
Flachsscheuer in Laren 1887. Königl. Nationalgalerie in Berlin.
Waisenmädchen im Garten 1887. Gemäldegalerie in Strassburg i. E.
Die Seiler 1887. Privatbesitz in Kiel.
Die Netzflickerinnen 1888. Königl. Nationalgalerie in Berlin.
Gedächtnisfeier in Kösen 1888. Privatbesitz in Berlin.
Holländische Nähschule 1889. Privatbesitz in Lübeck.
Die Frau mit den Ziegen 1890. Königl. Pinakothek in München.
Schweinefamilie 1890. ?
Bürgermeister Dr. Petersen 1890. Kunsthalle in Hamburg.
Die Schäferin 1890. Besitzer: Fürst Liechtenstein in Wien.
Stevensstift in Leiden 1890. Privatbesitz in Berlin.
Porträt seiner Eltern 1891. Im Besitz des Künstlers.
Porträt des Gerhart Hauptmann 1892. Besitzer: Fürst Liechtenstein in Wien.
Dame am Meer sitzend 1892. Grossh. Museum in Weimar.
Bierkeller in Brannenburg 1893. Musée du Luxembourg in Paris.
Schreitender Bauer 1894. Museum in Königsberg i. Pr.
Rudolf Virchow 1894. Privatbesitz in Berlin.
In den Dünen 1894. Städt. Gemäldegalerie in Leipzig.
Eduard Grisebach 1896. Königl. Nationalgalerie in Berlin.
Theodor Fontane 1896. „ „ „ „

Kinderbildnis 1896. Im Besitz des Künstlers.
Bauer mit Kuh 1896. Privatbesitz in Berlin.
Badende Knaben 1897. " " "
Mädchen mit Kuh 1897. " " "
Die Kuhhirten 1898.
Sonntag in Laren 1898. Privatbesitz in Berlin.
Badende Knaben 1899. " " "
Die Papageienallee 1900. " " "
Selbstporträt 1900. Privatbesitz in Dresden.
Die Polospieler 1900. Kunsthalle in Hamburg.
Restaurant Jacob 1900. " " "
Haus in Hilversum 1901.
Die Strandreiter 1901.
Simson und Delila 1901. Privatbesitz.
Die Tennisspieler 1902. Privatbesitz in Berlin.
Zwei Reiter am Strande 1902. Privatbesitz in Berlin.
Die Seilerbahn 1903. Privatbesitz in Berlin.
Haus in Edam 1904. Moderne Galerie in Wien.
Wilhelm Bode 1904. Kaiserin Friedrich-Museum in Berlin.
Herr und Dame am Meeresstrande reitend 1904. Dresden.
Baron Berger 1905. Kunsthalle in Hamburg.
Fürst Lichnowsky 1905.
Dr. Strebel 1905. Kunsthalle in Hamburg.
Leo XIII. Pilgern den päpstlichen Segen erteilend 1906. Privatbesitz in Dresden.
Landschaften aus Nordwyk 1906.
Hamburger Gruppenbildnis 1906. Kunsthalle in Hamburg.
Porträt des Dr. Wolffson 1906.



AUS DEM JUDENVIERTEL IN AMSTERDAM 1905.

DIE KUNST



Fortsetzung auf nächster Seite

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.



